मार्क्सवाद और कविता

जार्ज थामसन

अनुवाद एवं सम्पादन
रामनिहाल गुंजन

चित्रलेखा प्रकाशन
१७०, अलोपी बाग, इलाहाबाद-६

मार्क्सवाद और कविता

क्रम

जार्ज थामसन का काव्य-चिन्तन

जार्ज थामसन की पुस्तक 'मार्क्सवाद और कविता' उनकी प्रारंभिक आलोचनात्मक कृतियों में से है, जिसमें उन्होंने मार्क्सवादी दृष्टि से गीत, महाकाव्य और नाटक के उद्भव और विकास के बारे में विशद विवेचन प्रस्तुत किया है। पुस्तक में संकलित लेख, जैसा कि थामसन ने इसके प्रथम संस्करण की भूमिका में लिखा है, बर्मिंघम में १६४६ में किये गये भाषण और उनकी पुस्तक 'एस्काइलस एण्ड एथेन्स' से गृहीत हैं।

जार्ज थामसन रैल्फ फॉक्स, क्रिस्टोफर कॉडवेल, एलिकवेस्ट आदि लेखकों के समकालीन रहे हैं। ये उनके साथ कम्युनिस्ट आन्दोलन में भी शरीक थे। थामसन ने इन लेखकों के प्रति—खासकर कॉडवेल के प्रति इस पुस्तक की रचना के सिलसिले में ऋण स्वीकार किया है और 'सृजनात्मक मार्क्सवाद' की दिशा में उनके महत्वपूर्ण योगदान की प्रशंसा की है। यह निश्चित रूप से इस बात का सबूत है कि कॉडवेल कविता के जन्म और उसके भावी स्वरूप के संबंध में ज्यादा सही और तार्किक स्थापनाएँ देते हैं। इसी तरह थामसन गीत, कविता या नाटक के उद्भव के बारे में लिखते हुए इस तथ्य को नजरअंदाज नहीं करते कि साहित्य-विधाओं का विकास समाज और व्यापक जन-समुदाय के साथ जुड़ने पर ही होता है।

थामसन इंग्लैंड के उन मार्क्सवादी आलोचकों और चिन्तकों में प्रमुख हैं, जिन्होंने कम्युनिस्ट आन्दोलन में अपनी पूरी समझदारी और चेतना के साथ भाग लिया। १६३० के आस-पास तथा उसके बाद तक आन्दोलन को आगे बढ़ाने में सक्रिय रहे। उन्होंने कई देशों, खासकर जर्मनी, आयरलैंड, यूनान, रूस और चीन की यात्रा भी की और वहाँ के ऐतिहासिक तथा सामाजिक साहित्य और संस्कृति की परम्पराओं का विशद अध्ययन किया तथा कविता के स्रोत के सामाजिक आधारों के विश्लेषण के जरिए इस तथ्य को स्पष्ट करने की कोशिश की कि कविता बुनियादी तौर पर सामाजिक जीवन से सरोकार रखती है। कॉडवेल ने इस तथ्य को वैज्ञानिक विवेचन द्वारा पहले ही प्रमाणित कर दिया था। कॉडवेल की पुस्तक, 'भ्रम और यथार्थ' इसी अर्थ में कविता और जीवन के अन्तस्सम्बन्धों की मार्क्सवादी व्याख्या प्रस्तुत करती है। थामसन ने भी प्राय: उन्हीं आधारों का जिक्र किया है, जिन्हें कॉडवेल ने अपने विवेचन का विषय बनाया है। इससे स्पष्ट है कि थामसन कॉडवेल से गहरे प्रभावित हैं, लेकिन यह कहना

फिर भी उचित न होगा कि थामसन ने मौलिक विवेचन नहीं किया है, बल्कि 'मार्क्सवाद और कविता' में कला-तत्वों के विवेचन-क्रम में जिन आधारों और प्रसंगों का जिक्र किया गया है, वे इस बात के प्रमाण हैं कि विभिन्न देशों के जन-जीवन, सामाजिक-राजनीतिक परिस्थितियों और सांस्कृतिक परम्पराओं के अध्ययन के अलावा कई ऐसे तथ्यात्मक प्रसंग थामसन के निजी अनुभवों पर आधारित हैं। अतः इनसे सम्बन्धित उनकी स्थापनाएँ वैज्ञानिक और प्रामाणिक सिद्ध होती हैं।

'स्वर और सम्मोहन' शीर्षक लेख में थामसन ने स्वर के मानसिक और शारीरिक प्रभाव को इस हद तक प्रभावकारी सिद्ध किया है कि वह सम्मोहन का रूप धारण कर लेता है, जो परम्परित काव्य-शैली के रूप में ज्यादा कारगर रहा है। इसी क्रम में आशुकवित्व की चर्चा करते हुए थामसन इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि आदिम समय में कविता का जन्म स्वतः स्फूर्त रूप से हुआ है। कॉडवेल कविता को सामान्य वक्तृता से भिन्न मानते हुए उसके चामत्कारिक स्वरूप को स्वीकार करते हैं। यहाँ ध्यान देने की बात यह है कि थामसन का 'सम्मोहन' कॉडवेल के यहाँ 'चमत्कार' के रूप में प्रयुक्त हुआ है, हालांकि दोनों के अर्थ में कोई मूलभूत अन्तर नहीं है। दूसरी ओर कॉडवेल ने कविता के जन्म के पीछे श्रम के महत्व को स्वीकार किया है, जिसका तथ्यात्मक विवरण थामसन ने 'लय और श्रम' नामक लेख में प्रस्तुत किया है। थामसन की स्थापना है कि 'मनुष्य में लय का मानवीकरण किया गया है, तथा इस मानवीकृत लय का उद्भव उपकरणों के उपयोग से हुआ है।' इससे स्पष्ट है कि मनुष्य में लय श्रम से पैदा होती है, जिसका संबंध भाषा, संगीत, नाटक, काव्य आदि सभी सांस्कृतिक उपकरणों या माध्यमों से है। एक श्रम करता हुआ आदमी संगीत या काव्य की रचना करनेवाले कलाकार से भिन्न होते हुए भी श्रम की लय से समान रूप से आन्दोलित या गतिशील होता है। दोनों प्रकार के व्यक्तियों में गतिशीलता का बुनियादी कारण यह श्रम ही है। लेकिन उसके प्रभाव में अन्तर होता है। एक कलाकार अथवा रचनाकार यदि सांस्कृतिक उपकरणों का इस्तेमाल करता है तो उसका प्रभाव खासकर मनुष्य की सांस्कृतिक चेतना पर पड़ता है। वैसे जहाँ कला या गीत, नृत्य आदि का उपयोग उत्पादन-श्रम को बढ़ाने के लिए होता है, वहाँ सांस्कृतिक उपकरण भौतिक उत्पादन या समृद्धि में भी सहायक होता है। श्रम के अन्य उपकरणों का प्रभाव वस्तु-तत्व के उत्पादन पर पड़ता है, जो भौतिक समृद्धि का कारण होता है। यदि लय, संगीत, नृत्य या काव्य-पाठ के क्रम में किये गये शारीरिक श्रम से उद्भूत होती है तो उसका निश्चित योग उनके पड़ने वाले प्रभाव के साथ होता है। इसका सबसे अच्छा उदाहरण प्रस्तुत करते हुए थामसन ने लिखा

है—'हम लोग अभी भी पश्चिमी यूरोप में श्रम-गीतों के कारण लोकप्रिय हैं। मेरा अभिप्राय बुनाई-गीत, कटनी का गीत, नाव खेने का गीत आदि की लोकप्रियता से है। इन गीतों का कार्य उत्पादन-श्रम को एक लयात्मक और सम्मोहक चरित्र प्रदान करते हुए उसे तीव्र करना है। सूत बुननेवाली इस विश्वास के साथ गाती है कि गीत उसके चरखे को घुमाने में सहायक होगा और चूंकि वह उसे घुमाने में सहायक होता है इसलिए वह चरखे को घुमाने में सहायक होता है'—(लय और श्रम)

कहने का अभिप्राय यह कि गीत या कविता का संबंध उत्पादन-श्रम से भी है, जिनका निश्चित प्रभाव मनुष्य की भौतिक समृद्धि पर भी पड़ता है और इस अर्थ में कला समाज के भौतिक विकास में सहायक होती है, इसमें संदेह नहीं। दरअसल कला या किसी रचना का प्रभाव मनुष्य के सांस्कृतिक या वैचारिक विकास पर पड़ता है, लेकिन जैसा कि कॉडवेल या थामसन की मूल स्थापनाएँ हैं, चूंकि इसका प्रभाव मनुष्य द्वारा किये जानेवाले उत्पादन-कार्य पर भी पड़ता है इसलिए कुल मिलाकर समाज के विकास की दिशा का निर्धारण भी इससे प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से प्रभावित होता है।

जार्ज थामसन ने इसी तरह नाटक और महाकाव्य के उद्भव और विकास पर भी पर्याप्त वैज्ञानिक ढंग से विचार किया है। जैसा कि साहित्य के इतिहास से पता चलता है, उपन्यास का आरम्भ पूंजीवादी समाज में हुआ, इसलिए उसे बुर्जुआ सभ्यता का महाकाव्य भी कहा गया, कारण कि उसमें पूंजीवादी चरित्रों और मूल्यों की प्रमुखता थी। अठारहवीं सदी के उपन्यास इसके उदाहरण हैं, जिनका मूल्यांकन करते हुए जार्ज लुकाच, कॉडवेल और टामसमान जैसे लेखकों ने इस तथ्य की ओर संकेत किया है। थामसन ने भी 'महाकाव्य' शीर्षक निबन्ध में जिस सभ्यता का उल्लेख किया है, वह बुर्जुआ सभ्यता ही है, जिसका आरम्भ अवकाश-प्राप्त और परजीवी-वर्ग अर्थात् सामंत-वर्ग के काल से होता है। इस क्रम में थामसन ने 'इलियड' और 'ओडिसी' जैसे क्लासिक महाकाव्यों की रचना और उनके रचना-अभिप्राय की विस्तृत चर्चा करते हुए बतलाया है कि ये चारण-काव्य-परम्परा में ही आते हैं। उन्होंने इन महाकाव्यों की अद्भुत समानता जर्मन महाकाव्यों के साथ प्रतिपादित की है। इसका कारण यूनान और जर्मनी की परिस्थितियों की समानता भी है, जिनमें इन महाकाव्यों की रचना की गई। होमर की काव्य-परम्परा को मौखिक रूप में जीवित रखनेवाले चारणों को होमेरियाई' कहा गया, जिस प्रकार हिन्दी में चारण-काव्य-परम्परा को मौखिक रूप से जनता के बीच कायम रखने का काम भाटों और कथावाचकों ने किया।

है। महाकाव्य के समानान्तर नाटक का विकास हुआ। दोनों की परिस्थितियों में अन्तर उनके अलग-अलग ढंग से विकास का कारण बना। थामसन के अनुसार महाकाव्य-रचना को जहाँ प्रेरणा युद्ध से मिली, वहीं नाटक कृषि-विकास के कारण अस्तित्व में आया। सामंती युग में युद्ध के नायक की विजय के गौरवगान को लेकर जिन वीरगाथात्मक काव्यों की रचना हुई, उसकी परम्परा प्रायः सभी भाषाओं में कमोवेश प्राप्त होती है।

१६ वीं सदी में अंग्रेजी नाटकों का कला-रूप में विकास हुआ। शेक्सपियर के नाटकों ने आधुनिक जीवन के कई संदर्भों को उद्घाटित किया तथा जिनका पूरे विश्व-स्तर पर नाटक-साहित्य पर गहरा प्रभाव पड़ा। शेक्सपियर की लोकप्रियता इसी से सिद्ध होती है कि उसके नाटक विश्व की प्रायः सभी भाषाओं में अनूदित होकर जनता के बीच खेले जा चुके हैं। शेक्सपियर थामसन के सबसे प्रिय नाटककारों में से हैं। शेक्सपियर के नाटकों की त्रासदी उन्हें प्रभावकारी बनाती है। हांलाकि शेक्सपियर के बारे में लिखते हुए रैल्फ फॉक्स ने कहा है कि उनकी रचनाओं में अभ्युदयशील पूँजीपति-वर्ग की संस्कृति प्रतिबिम्बित होती है। यह बात बहुत हद तक सही है, क्योंकि शेक्सपियर जिस युगीन समाज के जन-जीवन की आशा-आकांक्षाओं और समस्याओं को चित्रित कर रहा था, वह समाज १६ वीं सदी के आस-पास का था, जिसमें नाटक का निश्चित विकास एक कला-विधा के रूप में हुआ था और जिसके बारे में थामसन का कथन है कि उस समय तक इंगलैंड में पूँजीवाद का अभ्युदय हो चुका था। शेक्सपियर ने अपने नाटक, 'वेनिस का सौदागर' में पूँजीवाद की तीव्र आलोचना की है, जबकि कई अन्य नाटकों में अभिजातवर्ग की आशा, आकांक्षाओं को ही—प्रमुखता दी है, लेकिन उसके जरिये भी उस युग की प्रमुख असंगतियों को रेखांकित किया है। लिहाजा उसके नाटक इस दृष्टि से बहुत महत्वपूर्ण साबित होते हैं। फिर भी शेक्सपियर उन नाटकों में जिन रूढ़ियों को प्रश्रय देते हैं, उसके कारण उनके अन्तर्विरोधों को नजरअंदाज नहीं किया जा सकता।

ग्रीक और अंग्रेजी नाटकों में जो अद्‌भुत साम्य है, वह इसलिए नहीं कि ग्रीक नाटकों की त्रासदी की परम्परा उनमें गृहीत हुई वरन् इसलिए कि उनमें नाटकों के विकास की भिन्न परिस्थितियों के बावजूद सामान्य कृषि से मौद्रिक व्यवस्था की ओर संक्रमण की स्थिति एक जैसी मिलती है। ग्रीक नाटकों में कोरस की प्रधानता रही है, जो उसकी प्रारम्भिक विशेषता है। एलिजाबेथ काल के नाटकों में कोरस समाप्त हो गये। उस युग के नाटकों की त्रासदी पर भी ग्रीक नाटकों का प्रभाव नहीं पड़ा और आधुनिक बूर्ज्वाजी के अभ्युदय के साथ-साथ इसका उद्भव

हुआ। इसका विवेचन करते हुए थामसन ने उन स्थितियों का विस्तार से विश्लेषण किया है, जिनमें मुद्रा का विकास हुआ और जिसके आधार पर पूंजीवादी युग की स्थिति सुदृढ़ हुई। थामसन ने अरस्तू की मुद्रा-सम्बन्धी अवधारणाओं को उदाहृत करते हुए एक ओर जहाँ मुद्रा की निर्माणपरक भूमिका की ओर संकेत किया है, वहीं दूसरी ओर उसकी ध्वंसात्मक भूमिका भी प्रतिपादित की है। कदाचित् थामसन यहाँ मुद्रा की ध्वंसात्मक भूमिका का सम्बन्ध साम्राज्यवादी और पूंजीवादी आधिपत्यों से जोड़कर देखते हैं, जो सही है। जहाँ मुद्रा को ईश्वर माननेवाली धारणा है, वहाँ मार्क्स ने भी शेक्सपियर के 'टाइमन आफ़ एथेन्स' की पंक्तियों को '१८४४ की 'आर्थिक और दार्शनिक पांडुलिपियाँ' के अन्तर्गत मुद्रा की शक्ति की चर्चा करते हुए उद्धृत किया है, जिससे थामसन ने बार-बार उदाहरण प्रस्तुत किये हैं। मार्क्स ने मुद्रा की शक्ति को स्वीकार करते हुए उसे मनुष्य-जाति की अपवर्तित योग्यता माना है, जो उसके चरित्र और आत्म-निर्वासन-मूलक प्रकृति की सूचक है, जिसका मार्क्स ने विस्तार से विवेचन किया है।

थामसन ने 'भविष्य' शीर्षक लेख में पूंजीवादी प्रभाव के अन्तर्गत कविता के ह्रास की चर्चा करते हुए यह बतलाने की कोशिश की है कि कविता उतनी लोकप्रिय नहीं रह गई। इसका मुख्य कारण है कि यह निजबद्धता से आक्रांत हो गई है तथा उसने जीवन-स्रोत से अपना सम्पर्क खो दिया है। थामसन का जोर इस बात पर ज्यादा है कि होमर से लेकर शेक्सपियर तक के काल को लोकप्रियता की दृष्टि से कविता का स्वर्णयुग माना जाना चाहिए और उसके बाद से ही कविता यानी लोकप्रिय कविता का ह्रास आरम्भ होता है। उसका एक प्रमुख कारण यह भी है कि बूर्ज्वा फार्म ही क्लासिक हो गया है, जिसका बाद के कवियों ने विरोध करना शुरू किया है। फिर भी वे कविता के नये फार्म की खोज अभी तक नहीं कर पाये हैं, जिसके अभाव में कविता लोकप्रिय नहीं हो पा रही है। कॉडवेल ने 'कविता का भविष्य' शीर्षक अपने लेख में कविता के भावी रूप के स्वप्न की चर्चा की है, जिसका निश्चित आधार उसका वर्तमान स्वरूप रहा है।

इस प्रकार यदि देखा जाय तो कविता के रूप में जो विकास हुआ है, उसे समाज की जटिल परिस्थितियों की उपज के रूप में ही देखा जा सकता है भले ही उसमें शिल्प, भाषा और कथ्य में आये परिवर्तन को नजरअंदाज नहीं किया जा सकता हो, जो राजनीतिक तथा सामाजिक परिस्थिति और रचनाकार के मानसिक दबाव के फलस्वरूप घटित होता है। इस तथ्य को किसी भी भाषा के साहित्य को सामने रखकर देखा जा सकता है। हिन्दी में निराला के बाद मुक्ति-

बोध की काव्य-प्रक्रिया का अध्ययन इसी अर्थ में एक समग्र दृष्टि की माँग करता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि निराला ने कदाचित् पहली बार हिन्दी कविता के मिथक को तोड़ते हुए उसके जातीय स्वरूप को उसके वास्तविक संदर्भों से जोड़ने का प्रयत्न किया। मुक्तिबोध ने उसी जातीय काव्य-परम्परा को एक कलात्मक उत्कर्ष प्रदान किया था। शैली ने 'प्रोमिथियस अनबाउण्ड' में भविष्य के जिस मुक्त समाज की कल्पना की थी या स्वप्न देखा था, उसका आभास मयाकोवस्की, ब्लोक तथा हिन्दी के निराला और मुक्तिबोध जैसे कवियों को भी हो गया था। 'अंधेरे में' तथा कुछ अन्य कविताओं में वर्गीय समाज के जिन रूपों को उद्घाटित किया गया है, वे इस बात के प्रमाण हैं कि मुक्तिबोध उन परिवर्तनकारी शक्तियों का आह्वान कर रहे थे, जो नाभिनालबद्ध शोषक और प्रतिक्रियावादी शक्तियों से मुक्त कर वर्गविहीन समाज की स्थापना कर सके, जिससे सही मायने में, एंगेल्स के शब्दों में, 'प्रागैतिहास का अन्त और इतिहास का आरम्भ होगा।'

थामसन की इस पुस्तक का अनुवाद करने का काम तो वैसे १९८२ के अंत में ही पूरा हो गया था और इसके प्रकाशन में कुछ कारणों से व्यवधान उपस्थित हो जाने के कारण इसका समय पर नहीं आना जरूर खेद का कारण हो सकता है, लेकिन मुझे इस बात से प्रसन्नता है कि यह अब पाठकों और लेखक मित्रों के सामने प्रकाशित रूप में उपस्थित है। इस पुस्तक के अनुवाद-कार्य की प्रेरणा जिन मित्रों से मिली, उनके बराबर आग्रह और प्रोत्साहन से ही इस काम को पूरा करना संभव हो सका, इसमें सन्देह नहीं। इसके प्रकाशन में जिन मित्रों की विशेष रुचि रही, उनमें भाई कुमारेन्द्र पारसनाथ सिंह और नचिकेता के नाम स्मरणीय हैं। वैसे प्रकाशन में कुछ और मित्रों—भाई हरिहर प्रसाद और सत्यप्रकाश मिश्र का सहयोग प्राप्त हुआ। इन सभी अभिन्न मित्रों के सहयोग से ही पुस्तक का प्रकाशन संभव हो सका, इसे स्वीकार करने में मुझे संकोच के बजाय हार्दिक प्रसन्नता ही हो रही है। इस पुस्तक का अनुवाद जिस अभिप्राय से किया गया है, वह तभी पूरा समझा जायगा, जब इसे सामान्य पाठक-वर्ग अपनी रुचि के अनुकूल पायेगा। इसलिए यदि इस कार्य से पाठकों और मित्रों को थोड़ा-सा भी लाभ पहुँचा तो मैं अपना श्रम सार्थक समझूँगा।

आरा रामनिहाल गुंजन
१५ जनवरी, १९८५

पहला अध्याय

वक्तृत्व और सम्मोहन

इस लेख का विषय कविता के उद्‍भव और विकास से सम्बन्धित है। यह समाजशास्त्र, मनोविज्ञान और भाषाविज्ञान की समस्या है, इसलिए इसको इसी रूप में प्रतिपादित किया जायगा। जो लोग 'कविता कविता के लिए' से सुख प्राप्त कर संतुष्ट हो लेते हैं, उन्हें यह कार्यक्रम अनावश्यक लग सकता है, लेकिन मेरा अनुभव है कि वैज्ञानिक अध्ययन करने पर कविता ज्यादा आनन्ददायक होती है। इससे पूरा आनन्द प्राप्त करने के लिए हमें यह जानना जरूरी है कि यह क्या है। और यह जानने के लिए कि यह क्या है, हमें इस बात की पड़ताल करनी होगी कि इसका उद्‍भव और विकास कैसे हुआ। मुझे विश्वास है कि आदिम काव्य के अध्ययन से हम कविता के भविष्य के बारे में कुछ उपयोगी बातें जान सकते हैं। ये दावे कितनी हद तक सही हैं, इसके सम्बन्ध में पाठक खुद निर्णय करेंगे। फिलहाल मैं यह बताऊँगा कि किसकी प्रेरणा से मैंने यह दृष्टिकोण अपनाया और इस विषय की ओर प्रवृत्त हुआ। जिस कविता के बारे में मेरी बेहतर जानकारी है, वह अंग्रेजी, ग्रीक और आयरिश कविता है। यह संयोग आकस्मिक था, किन्तु ऐसा है कि ग्रीक और अंग्रेजी सम्य प्राचीन तथा आधुनिक काव्य के सबसे सुन्दर उदाहरण हैं, जबकि आयरिश (कविता) यद्यपि जो ग्रीक की तरह पुरानी नहीं है, फिर भी किन्हीं रूपों में, ज्यादा आदिम है। इसलिए इन तीनों ने मुझे दीर्घ ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य प्रदान किये हैं।

ग्रीक और अंग्रेजी कविता में जो बुनियादी अन्तर है, वह यह है कि प्राचीन यूनान में कविता का सम्बन्ध संगीत से था। संगीत विशुद्ध रूप में उपकरणमूलक (संगीत शब्दों से रहित) नहीं था और प्रायः सबसे अच्छी कविता की रचना संगीत के साहचर्य से होती थी। आयरिश (कविता) में भी कविता और संगीत में गहरा सामंजस्य है। यह महज अनुमान की बात नहीं है, बल्कि यह जीवंत वास्तविकता है। मैं उन आयरिश कविताओं को कभी नहीं भूलूँगा, जिनमें से कुछ को तो मैंने पहली बार सुना था और जिन्हें प्रकाशित रूप में लम्बे अर्से से जानता था। उनको एक कुशल किसान ने पारम्परित शैली में गाया था। यह मेरे लिए बिल्कुल नया अनुभव था। मैंने कविता या संगीत में ऐसा कुछ कभी नहीं सुना था।

आयरिश कविता की एक दूसरी विशेषता है, जो मेरे लिए नई भी है। उससे मैं गहरे प्रभावित हुआ। अधिकांश अंग्रेजों के लिए अंग्रेजी कविता एक बन्द किताब की तरह है। वे न तो इसके बारे में जानते हैं और न इसकी चिन्ता ही करते हैं और बहुत थोड़े लोग हैं, जो इसमें दिलचस्पी लेते हैं। उनमें भी बहुत ज्यादा नहीं हैं, जिनके बारे में यह कहा जा सके कि कविता का उनके दैनंदिन जीवन में व्यापक प्रवेश नहीं है। आयरलैंड के किसानों के बीच यह बिल्कुल भिन्न रूप में दिखाई पड़ती है। उनके लिए कविता का सम्बन्ध किताबों से बिल्कुल नहीं है। उनमें से अधिकांश अशिक्षित हैं। यह (कविता) उनकी जुबानों पर रहती है। यह उसका एक सामान्य गुण है, जिसको हर आदमी जानता है और उसे पसन्द करता है। दैनंदिन वार्तालाप के क्रम में बुदबुदाहट लगातार सुनाई पड़ती है। फिर भी इसमें सृजनात्मकता है। जब कोई विशेष घटना घटती है और उसको लेकर किसी गीत की रचना की जाती है, तो मैं इसे 'रचित' कहता हूँ, लेकिन यह शब्द यहाँ मुश्किल से लागू होता है। इन शब्दों का अगर सही अर्थ लिया जाय तो ये गीत रचे नहीं जाते, बल्कि वे स्वतः स्फूर्त या आशुकथित होते हैं।

आयरलैंड के बहुत से गाँवों में हाल तक एक प्रशिक्षित परम्परित कवि की चर्चा विस्तृत काव्य-रूपों में कविताएँ प्रस्तुत करने के कारण होती रही थी। वे हमारी आधुनिक अंग्रेजी कविता के काव्य-रूपों की अपेक्षा, जो क्षण की प्रेरणा पर आधारित होते हैं, ज्यादा विस्तृत थे। जैसा कि मुझे अच्छी तरह पता है, गाँव में ऐसा एक सुप्रसिद्ध कवि था, जो करीब चालीस साल पहले मर गया। उसकी प्रायः सभी कविताएँ आशुकथित और सामयिक थीं। मुझे याद है, जैसा कि उसके परिवार वालों ने बतलाया था कि कैसे उस रात जब वह मरा, अपने सिर को केहुनी के सहारे टिकाये हुए बिछावन पर लेटा हुआ था और कविता की अजस्र धारा प्रवाहित कर रहा था।

इन अनुभवों के बाद ग्रीक कविता की तरफ पुनः मुड़ते हुए मैं अपने आपसे यह सवाल पूछे बिना नहीं रह सका कि क्या एस्काइलस या पिण्डार जैसे प्राचीन ग्रीक कवियों ने हमारी कविताओं की तरह अपनी कविता कलम, कागज और चिन्तन के बल पर या निरक्षर आयरिश कवियों की तरह एक प्रकार की आत्म-विस्मृति में लिखी ?

वह आदमी निश्चय ही असाधारण रूप से प्रतिभाशाली था। वह एक पेशेवर कवि था, जिसने परवर्ती पीढ़ी के कुछ कवियों के अधीन शिल्प का अध्ययन किया था। लेकिन मैंने पाया कि व्यावसायिक कवि और शेष जन-समुदाय के बीच कोई तेज

लकीर नहीं खींची जा सकती। यह सिर्फ डिग्री की बात थी। कुछ हद तक तो सभी कवि थे। उनकी बातचीत से कविता फूटती थी। चूंकि वर्तमान कविता हमारे समाज में पहले की अपेक्षा ज्यादा व्यापक रूप में जानी जाती है, इसलिए एक सामान्य व्यक्ति कुछ-कुछ कवि ही होता है। इस सम्बन्ध में एक उदाहरण देता हूँ—एक शाम अतलांटिक के ऊपर टिके इस गाँव से होकर मैं गाँव के एक कुएँ के पास आया। वहाँ मेरी मुलाकात एक बूढ़ी किसान औरत से हुई, जो मेरी दोस्त थी। वह अभी-अभी अपनी बाल्टियाँ भरने के बाद खड़ी होकर समुद्र के उस पार देख रही थी। उसका पति मर गया था। उसके सभी सातों बेटे, जैसा कि उसने बतलाया, उछाल के मैदान, मसाचुसेट्स को चुनकर भेज दिये गये थे। कुछ दिन पहले उनमें से एक का पत्र आया था, जिसमें उसे वहीं आने को कहा गया था ताकि वह वहाँ अपने शेष दिन आराम से गुजार सके। पत्र में उसके राजी होने पर राह-खर्च भेजने का भी उल्लेख था। यह सारा कुछ उसने विस्तार से मुझे बतलाया। पहाड़ियों की शाद्वलभूमि की ओर घिसटती हुई अपनी जिन्दगी, अपनी मुर्गियों के खो जाने, अंधेरे धुएँदार केबिन और अमेरिका के बारे में जैसा कि उसने एक 'एल्डोमेडा' होने की कल्पना की थी, जहाँ सड़कों पर आप सोना चुन सकते हैं और जहाँ रेल-यात्रा समाप्त हो जाती थी, उस अतलांटिक के पार से गुजरते हुए उसकी इच्छा थी कि वह आयरिश मिट्टी में विश्राम करती। वह बोलते-बोलते उत्तेजित-सी हो गई थी। उसकी भाषा ज्यादा प्रवाहशील, सुंदर, लयात्मक और मधुर हो गई थी तथा उसका पूरा शरीर स्वप्निल हिंडोले के सहारे डोल रहा था। उसके बाद उसने अपनी बाल्टियों को हँसते हुए उठाया और मुझे अभिवादन करती हुई वह अपने घर चली गई।

बिना पूर्व चिन्तन और कलात्मक दावे के एक निरक्षर स्त्री के अंदर जो भावधारा प्रस्फुटित हुई, उसमें कविता के सभी तत्व मौजूद थे। वह (कविता) स्वतः प्रेरित थी। जब हम एक, अनुप्रेरित कवि के बारे में बातें करते हैं तो इसका क्या अर्थ है? जैसे ही ये सारे प्रश्न मेरे मस्तिष्क में उठे, मैंने महसूस किया कि मैं कविता के जन्म की सारी समस्याओं के बीच घिर गया हूँ और मैंने तय किया कि इसका विधिवत् अध्ययन किया जाना चाहिए। यह अध्ययन का ही परिणाम है, जिसे इस निबंध में प्रस्तुत किया जा रहा है।

आदिम काव्य का अध्ययन अतीत में लिखे गये साहित्य के अंतर्गत नहीं किया जा सकता, कारण कि यह मूलतः अलिखित और साक्षरता-पूर्व का है। सिर्फ असामान्य स्थितियों में यह लिखा गया था। इसलिए इसका अध्ययन उसी रूप में होना चाहिए; क्योंकि यह अभी भी असभ्य लोगों की जुबान पर रहता है।

लेकिन तब तक हम उन लोगों की कविता को नहीं समझ सकते, जब तक कि उनके समाज के बारे में हम कुछ नहीं जानते। वैसे कविता वक्तृत्व का एक विशेष रूप है। अगर हमें कविता के उद्भव का अध्ययन करना है तो वक्तृत्व या वाक् की उत्पत्ति का अध्ययन करना होगा। और इसका अर्थ है स्वयं मनुष्य की उत्पत्ति को जानना, कारण कि वक्तृत्व उसका एक विशिष्ट गुण है और इसके लिए हमें सीधे आरम्भ की ओर लौटना होगा।

हम लोग अभी भी यह पूरी तरह जानने के क्रम में हैं कि मनुष्य अस्तित्व में कैसे आया। एक मूलभूत बिन्दु है, जिस पर वैज्ञानिकों की सहमति है और वह यह कि मनुष्य जानवर से दो मुख्य चीजों के कारण भिन्न है—उपकरण और वक्तृत्व।[1] नर वानर सीधे खड़े होने और अपने दोनों अगले पाँवों को हाथ के रूप में इस्तेमाल करने के कारण निचले रीढ़धारी प्राणियों से भिन्न होते हैं। यह विकास, जिसमें मस्तिष्क के प्रेरक अवयवों के प्रगतिशील संस्कार शामिल हैं, उनके परिवेश की विशेष परिस्थितियों का परिणाम था। वे वन्य पशु थे और पेड़ों पर उनका जीवन स्फूर्ति, रूप और स्पर्श का सामंजस्य, द्विनेत्री दृष्टिकोण और कोमल मांसपेशियों के नियंत्रण की माँग करता था। एक बार विकसित हो जाने पर हाथों ने मस्तिष्क को नई समस्याओं और संभावनाओं के साथ प्रस्तुत किया। इस प्रकार आरम्भ से हाथ और मस्तिष्क में अन्योन्याश्रय सम्बन्ध रहा है।

नर-वानरों से थोड़ा ऊपर मानवाकार लंगूरों से मनुष्य चलने और खड़े होने में समर्थ होने के कारण भिन्न है। कहा जाता है कि जंगलों के कटने के कारण मनुष्य ने चलना सीखा, कारण कि वह जमीन पर चलने को बाध्य हुआ। उसमें मुख्य बिन्दु है हाथों और पांवों के बीच कार्यों का विभाजन। उसके पांव के पंजों ने पकड़ का बोध खो दिया तथा उसकी उँगलियों से लंगूरों को अज्ञात कुशलता प्राप्त हुई। लंगूर छड़ियों और पत्थरों से काम चलाते थे, लेकिन सिर्फ मनुष्य के हाथ ही उन्हें उपकरणों में बदल सकने में समर्थ थे। यह कदम निर्णायक था। उसने जीवन के एक नये ढंग की शुरुआत की। औजारों से लैस होकर उसने अपने जीवन-निर्वाह के साधन पैदा किये। प्रकृति ने जो उसे दिया था, उसे हथियाने की बजाय उसने जमीन को फोड़ा और उसे बोया, उसकी सिंचाई की, फसलों को एकत्र किया और अनाज के दानों को पीसकर रोटी बनायी। उसने प्रकृति पर नियंत्रण पाने के उद्देश्य से औजारों का इस्तेमाल किया और इसे नियंत्रित करने के क्रम में वह इस तथ्य के प्रति सजग हुआ कि उसकी इच्छा से स्वतन्त्र यह प्रकृति अपने खुद के नियमों से परिचालित होती है। उसने जाना कि चीजें कैसे घटित होती हैं और इसलिए उन्हें किस प्रकार घटित कराया

थाय। ज्योंही वह प्राकृतिक नियमों की वस्तुगत आवश्यकता को समझने लगा, उसने उनको अपने उद्देश्यों के हित में इस्तेमाल करने की शक्ति प्राप्त कर ली। वह उनका दास होने की बजाय उनका स्वामी बन बैठा।

दूसरी ओर चूंकि वह प्राकृतिक नियमों की वस्तुगत आवश्यकता को जान गया, इसलिए उसने अपने गिर्द फैले संसार को अपनी इच्छानुसार बदल देने में खुद को समर्थ पाया। यह सम्मोहन का आधार था। सम्मोहन का वर्णन वास्तविक तकनीक की कमियों को पूरा करने वाली भ्रामक तकनीक के रूप में किया जा सकता है। सम्मोहन का कार्य ऐसा है कि जिससे वन्य जन-समुदाय अपने परिवेश पर अपनी इच्छा को आरोपित करने की कोशिश करते हैं ताकि वह नैसर्गिक प्रक्रिया के अनुकरण के जरिये उसमें परिवर्तन ला सके। अगर वे वर्षा चाहते हैं तो वे नृत्य करते हैं, जिसमें वे बादलों के जमाव, विद्युत की कड़क, और पानी के गिरने की अनुकृति प्रस्तुत करते हैं। इस देश में भी अभी तक हम समय-समय पर सुदूर जिलों के किसी-किसी व्यक्ति के बारे में सुनते हैं कि वह शत्रु की मोम-प्रतिमा बनाता है और उसमें पिन चुभोता है अथवा उसे आग पर पिघलाता है। यह सम्मोहन है। वांछित सत्यता—नापसंद व्यक्ति का विनाश किये जाने का स्वांग किया जाता है।'

अपने आरंभिक प्रक्रम में उत्पादन-श्रम सामूहिक था। बहुत से हाथ एक साथ काम करते थे। इन स्थितियों में उपकरणों के व्यवहार ने संप्रेषण की एक नई विधि को विकसित किया। पशुओं की चीखें एक क्षेत्र विशेष में सीमित होती हैं। मनुष्य में ये उच्चारण का रूप ग्रहण कर लेती हैं। श्रमिक वर्ग की गतिशीलता को समन्वित करने वाले साधन के रूप में ये (चीखें) विस्तृत और व्यवस्थित हो गईं और इसीलिए मनुष्य ने उपकरणों के आविष्कार के साथ-साथ वक्तृत्व का भी आविष्कार किया। यहां हाथ और मस्तिष्क में हम पुनः संबंध देखते हैं। यदि हम एक बच्चे को सर्वप्रथम एक खिलौना-हथौड़े का इस्तेमाल करते देखें तो हम उसके विस्मयकारी मानसिक प्रयत्न के सम्बन्ध में कोई धारणा बना सकते हैं, जो उपकरण के उपयोग की सबसे पहली कोशिश की याद दिलायेगी। एक दल बाल-विहार वाद्य-मंडल में एक साथ काम करता था और उनके हाथ-पांव की हर गति, छड़ी या पत्थर पर आघात कमोबेश एक अनुच्चरित पाठ की तरह सबों के द्वारा एक स्वर में किया जाता था। चूंकि बिना इस स्वर-संगति के काम नहीं किया जा सकता था, इसलिए उत्पादन की वास्तविक तकनीक के एक अंग के रूप में वक्तृत्व की उद्भावना हुई।'

जैसे-जैसे मनुष्य की कुशलता का विकास होता गया, स्वर-संगति

शारीरिक आवश्यकता नहीं रह गई। कामगार-वर्ग व्यक्तिगत रूप में या अलग-अलग काम करने में सक्षम हो गये, लेकिन सामूहिक उपकरण समाप्त नहीं हुए। यह पूर्वाभ्यास के रूप में शेष रह गया, जिसको नृत्य के पहले संपन्न किया जाता था और जिसमें वे सामूहिक समन्वित गतियों की पुनर्प्रस्तुति करते थे, जो पहले काम (नृत्य) से अभिन्न था। यह एक अनुकरणमूलक नृत्य है, जिसका अभी तक वन्य जन-समुदाय द्वारा अभ्यास किया जाता है।

इसी बीच वक्तृत्व का विकास हुआ। उपकरणों के व्यवहार की निर्देशक संगति के रूप में शुरू होकर इसने भाषा का रूप ग्रहण कर लिया, जिसे हम व्यक्तियों के बीच संप्रेषण या संवाद के सचेतन माध्यम के रूप में जानते हैं। अनुकरणमूलक नृत्य में फिर भी यह (उच्चरित अंश के रूप में) बची रही और वहाँ इसका सम्मोहन-कार्य अक्षुण्ण रहा। इसीलिए हम सभी भाषाओं में वक्तृत्व की दो विधियाँ—'व्यक्तियों के बीच संप्रेषण का दैनंदिन माध्यम अर्थात् सामान्य वक्तृत्व और रीति-रिवाजों, काल्पनिक, लयात्मक तथा सम्मोहनमूलक सामूहिक कार्यों के उपयुक्त एक अधिक सघन माध्यम अर्थात् काव्यमूलक वक्तृत्व के रूप में पाते हैं। यदि यह बात सही है तो इसका अर्थ है कि काव्य-भाषा सामान्य वक्तृत्व से ज्यादा आदिम है, कारण कि वक्तृत्व में अन्तर्निहित लय के गुण—मृदुता और कल्पना को यह उच्चतर रूप में संरक्षित करती है। दरअसल यह एक परिकल्पना मात्र है, किन्तु इसको आदिम भाषाओं के ज्ञान से समर्थन का बल प्राप्त होता है। उनमें हम पाते हैं कि काव्यमूलक और सामान्य वक्तृत्व में जो अन्तर है, वह सापेक्षिक रूप से अपूर्ण है।

वन्य जन-समुदाय के वार्तालाप में एक विशेष लय होती है, जिसमें मुक्त अंग-संचालन और एक मधुर आघात की संगति होती है। कुछ भाषाओं में तो अर्थ का आधात ऐसा संगीतात्मक और प्रमुख होता है कि जब गीत की रचना होती है, तब उसके स्वर का निर्धारण भाषित शब्दों की सहज मधुरता के द्वारा होता है और जो उस आयरिश किसान स्त्री की तरह कल्पना की अर्द्ध-काव्यात्मक उड़ानें भरने के लिए सदैव जिम्मेदार होता है। इनमें से पहली दो विशेषताओं को यहाँ दिखला पाना सम्भव नहीं है, लेकिन अन्तिम का निदर्शन यहाँ कराया जा सकता है।

स्वीट्जरलैंड की मिशनरी एक बार जुलूलैंड में अम्बोसी रेलवे के निकट कैम्प डाले हुए थी। आदिवासियों के लिए अम्बोसी रेलवे डरबन, लेडी-स्मिथ, जोहान्सबर्ग तक की यात्रा के लिए महत्व रखती है, जो कराल* के उन लड़कों

* Karral,

द्वारा हर वर्ष की जाती है, जो खानों में अपना यौवन नष्ट करने के लिए घर से निकाल दिये जाते हैं। यह यात्रा उन लड़कियों द्वारा भी की जाती है, जिनमें से अधिकांश वेश्यालयों का दुर्भाग्य झेलती हैं। कैम्प में एक नौकर बर्तन साफ कर रहा था, तभी उसके ये शब्द सुनाई पड़े—

जो दूर पर गरजता है
जो युवकों को रौंदता और तोड़ता है
जो हमारी पत्नियों को भ्रष्ट करता है
जो हमें छोड़कर चली जाती हैं
शहरों में बुरी जिन्दगी जीने के लिए
ओ बलात्कारी !
और हम अकेले छोड़ दिये जाते हैं।'

यहाँ एक दूसरा अकलात्मक स्वगत है। एक बूढ़ा काला नौकर है, जो अपने आप बुदबुदाता है। फिर भी इसमें कवितात्मकता है। ट्रेन उसका ध्यान खींचती है। वह बर्तनों को भूल जाता है। बाद में वह ट्रेन को भी भूल जाता है। यहाँ ट्रेन का होना समाप्त हो जाता है और यह एक ऐसी शक्ति का प्रतीक बन जाती है, जो उसकी संचित सबसे प्रिय वस्तु को नष्ट कर देती है। उसके अन्तर्तम की मौन अप्रसन्नता सस्वर हो उठती है। तब ट्रेन की आवाज समाप्त हो जाती है और वह अपने बर्तनों की ओर लौटता है। इस प्रकार इन असभ्य जनों के सामान्य वक्तृत्व एक हद तक लयात्मक, मधुर और काल्पनिक होते हैं, जिनकी संगति हम सिर्फ कविता के साथ ही बैठा पाते हैं। यदि उसका सामान्य वक्तृत्व काव्यात्मक होता है तो उसकी कविता सम्मोहनमूलक हो जाती है। वे जिस एकमात्र कविता को जानते हैं, वह गीत है और उनका गाना प्रायः निरंतर किसी-न-किसी शारीरिक कार्य की संगति से होता है और इसका कार्य सम्मोहन-जनक होता है।

यह समझा जाता है कि यथार्थ पर विभ्रम के आरोपण का प्रभाव अनुकरण के जरिये बाह्य जगत् के ईषत् परिवर्तन पर भी पड़ता है। माओरियों के यहाँ एक आलू-नृत्य होता है। जवान फसल पछुआ हवा से नष्ट हो जाती है, इसलिए लड़कियाँ खेतों में जाती हैं और अपने शरीर से हवा और वर्षा के झोंकों, और फसल के अंकुरित होने तथा बढ़ने का स्वाँग करते हुए नाचती हैं।' जैसे-जैसे वे नाचती हैं, वैसे-वैसे वे फसल का आवाहन करती हैं। वे इच्छित यथार्थ के पूर्ण होने की कल्पना का अभिनय करती है। यह एक सम्मोहन-कार्य है—वास्तविक तकनीक की विभ्रममूलक अनुपूरक तकनीक। लेकिन यद्यपि भ्रांतिमूलकता

निरर्थक नहीं होती नृत्य का आलुओं पर कोई सीधा प्रभाव नहीं पड़ सकता, लेकिन इसका असर खुद उन लड़कियों पर पड़ सकता है और पड़ता है। नृत्य के द्वारा वे इस विश्वास से अनुप्रेरित होती हैं कि फसल बच जायगी। इसलिए वे पहले से और अधिक ऊर्जा तथा विश्वास के साथ काम में लग जाती हैं। इसलिए इसका प्रभाव कुल मिलाकर फसल पर पड़ता है। यह यथार्थ के प्रति उसके वस्तुगत दृष्टिकोण को बदलता है तथा अप्रत्यक्ष रूप से यथार्थ को परिवर्तित कर देता है।

माओरिस पोलिनेसिया के निवासी हैं इसलिए वे न्यू हिब्राइड्ज द्वीप के वासी हैं। इनके पास गीत का एक परम्परित रूप है, जिसमें विभिन्न लयों से युक्त दो प्रत्यावर्ती चरण होते हैं। पहले को 'पत्ती' और दूसरे को 'फल' के नाम से अभिहित किया जाता है।[५] दूसरे पोलिनेसियन द्वीप, टिकोपिया में तीन चरणोंवाली एक गीत-विधा है। पहले चरण के लिए जो शब्द है, उसका अर्थ है पेड़ के तने का आधार, दूसरे के लिए मध्यवर्ती 'शब्द' और तीसरे के लिए 'फल का गुच्छा।'[७] पारिभाषिक शब्दावली सूचित करती है कि इन गीत-विधाओं का विकास माओरि लड़कियों के नृत्य की तरह अनुकरणमूलक नृत्यों से हुआ है। कविता का विकास सम्मोहन से हुआ है।

अब हम लोग अगले तर्क पर आयें। यह उन मंत्रों में से एक है, जिनका संग्रह मलिनोवस्की के द्वारा ट्रोब्रियंड द्वीपसमूह में किया गया था—

> बढ़ता है, बढ़ता है
> जांघ का हड्डी तोड़ दर्द बढ़ता है
> चमड़े का घाव बढ़ता है
> पेट की बड़ी काली विकृति बढ़ती है
> बढ़ता है, बढ़ता है।[८]

इस कविता का विषय वह नहीं है, जिसे हम कविता कह सकें, लेकिन उसका रूप अवश्य है। जैसा कि मलिनोवस्की कहता है, इन मंत्रों की भाषा, इसके ध्वन्यात्मक, लयात्मक, रूपकालंकारिक और आनुप्रासिक प्रभाव की समृद्धि तथा इसके अलौकिक आरोह-अवरोह और आवृत्ति के चलते विशिष्ट हो जाती है। जिसके सच होने की आप कामना करते हैं, उस सच्चाई की निश्चयात्मकता के साथ सच्चाई में परिणत कर उसे भाषा में रूपांतरित किया जाता है तथा जिसकी अनुगूंज अनुकरणमूलक नृत्य के उल्लसित संगीत में सुनाई पड़ती है। उसमें इच्छित यथार्थ के पूर्ण होने की कल्पना का अनुकरण किया जाता है।

न्यू हिब्राइड्स से एक गीत प्रस्तुत है, जो पत्थरों के बीच रहनेवाली दो

औरतों को सम्बोधित है—

गीत गाता है गीत रोता है
औरत जो वहां है
उसे होने दो मेरी पत्नी
दोनों औरतें, वे दोनों
जो पवित्र पत्थर में हैं
जो अन्दर बैठी हैं
जो पत्थर में रहती हैं
गीत रोता है
दोनों को बाहर आने दो।[९]

यहाँ तथ्य को कल्पना के द्वारा उलझाने वाले विवरण की बजाय एक अनुशासन है। लेकिन अनुशासन सीधे सबंधित व्यक्तियों के लिए नहीं है। यह गीत के विवशकारी सम्मोहन के माध्यम से व्यक्त होता है। गीत एक आधिदैविक शक्ति के रूप में प्रकट हुआ है।

मेरा दूसरा उदाहरण एक जर्मन वन-संरक्षक का गीत है—

क्लिंगडु किलंगडु वाल्डुंग
दौलेडु दौलेडु हाल्डे,
हाले वाइडर, हाले वाइडर हेनलिन –
मेन वाइडर प्रेसर लॉंद वाल्ड
वाइडर मेन गुटे स्टिमे
वाइडर मेन गोल्डने केहलो
वाइडर मेन लायब डास लिब लिकस्टे
वो डाई स्टिमे जु वर्स्टेहेन इस्ट
वर्डेन ब्लु डाइ वसच ब्रेचेन स्टेमे
शिचटेन सिचवेन सेल्बुट डाइ
स्टावेल्न सिच वोन सेल्बस्ट डाइ स्टिर
हाइजेन सिच इम हॉफ डाइ स्कोवर
ओहने जंगर मैनर जुटुन
ओहने डाइ गेस्कार्फ टेन एक्सटे।[१०]

वन-संरक्षक पेड़ों का आह्वान जमीन पर गिरने, लट्ठों के रूप में टूटने, जंगल के बाहर लुढ़क कर जाने और उसके गाता के उत्तर में प्रांगण में उसके एकत्र होने के लिए करता है। यह कविता है। वे भलीभाँति जानते हैं कि यह

सब कुछ होने नहीं जा रहा है, लेकिन इसके होने की वे कल्पना करना चाहते हैं, कारण कि इससे उनको अपने कामों में मदद मिलती है। कविता सम्मोहन से पैदा हुई है। मेरी अगली एक पुरानी आयरिश शकुन कविता है—

सुखद समाचार
फलवाही जहाजों से भरा सागर
लहर - प्रक्षेपित तट
सस्मित वन
जादू-टोना करता है पलायन
फलोद्यान होते हैं हरे-भरे
अनाज के खेत पक गये हैं
झुंड बनाकर घूमती हैं मधुमक्खियाँ
एक उल्लसित संसार—
शांति और समृद्धि
सुखद ग्रीष्म।[11]

यह एक पैगम्बर द्वारा अच्छी ऋतु के शकुन के तौर पर गाया गया था। इच्छित यथार्थ का वर्णन इस प्रकार किया गया है कि जैसे वह मौजूद हो और इसलिये सूक्ष्म अंशों के द्वारा हम एक प्रकार की कविता तक पहुँचते हैं, जिससे हम सब पूर्व परिचित हैं—

समर इज इकुमेन इन
लुडे सिंग कुक्कु
ग्रोवेथ सेड एण्ड ब्लोवेथ मेड
एण्ड स्प्रिगेथ द वुडु नु
सिंग कुक्कु

यहाँ विवरण तथ्यात्मक है, लेकिन यहाँ भी इसकी संगति एक अनुशासन के तहत है। ये मौसमी गीत जन-समुदाय की आशा-आकांक्षाओं की सिद्धि को लेकर रचे गये थे, जिनकी गहरी जड़ें योरोपीय किसान-वर्ग के जीवन में हैं। ऐसे गीतों में फिर भी मंत्रों की अनुगूंज देखी जा सकती है। कविता का विकास सम्मोहन से हुआ है—

ओ आसमान तारे,
काश! मैं तुम्हारी तरह स्थिर होता!

स्थितियों का स्मरण करें। जब कीट्स चौबीस वर्ष का था, तब वह अपने स्वास्थ्य को पुनः प्राप्त करने के लिए इटली के रास्ते में था। उसने फेनी

ग्रान को अंतिम समय में देखा था। निचले जलमार्ग में उसका जहाज खराब मौसम के कारण लुलवर्थ नामक छोटी खाड़ी में बहा ले जाया गया, जहाँ से वह किनारे पर आया। इंगलैंड की मिट्टी पर यह उसका अंतिम भ्रमण था। वह संध्या को जहाज पर लौट आया और तभी उसने शेक्सपियर की कविताओं के अनुकरण में इस सॉनेट की रचना की। इसके चार महीने बाद इटली में यक्ष्मा से उसकी मृत्यु हो गई।

ओ भासमान तारे,
काश, मैं तुम्हारी तरह स्थिर होता !

यह एक सचेतन आकांक्षा है—एक मरते हुए आदमी की आकांक्षा। परन्तु यह अभी तक काव्यात्मक स्मृतियों से संपृक्त है—

मैं स्थिर हूँ उत्तरी तारा की तरह
वैसा अकूट स्थिर और शांतिदायक
कोई दूसरा नक्षत्र नहीं है
इस आकाश में।

यह उसकी (कवि की) खुद की कल्पना को इस प्रकार गतिशील बना देती है जैसे कोई स्रोत फूट पड़ा हो। उसकी कल्पना ऊँची उड़ान भरती है। पहले अपनी पहचान वह तारे के साथ कायम करता है और उसके बाद चन्द्रमा के साथ। चन्द्रमा मानव-इतिहास के आरंभ से चिरंतन जीवन के प्रतीक रूप में गुह्य पूजा का लक्ष्य रहा है। उस नक्षत्र की परिरेखाओं के आर-पार इधर-उधर रेंगते हुए ज्वार-भाटे की गतियों को देखता रहता है—

रात की एकाकी भव्यता में नहीं
अनन्त आवरणों से परे देखते हुए
प्रकृति के रोगी की तरह निद्राहीन एकांतवासी
पृथ्वी के मानवीय कूलों के आस-पास
अपने पवित्र स्नान के पौरोहित्य-कार्य के लिए
जलाशय को हिलाता है
या पहाड़ों और बंजर भूमियों पर
बर्फ के सद्यः पतित कोमल आवरण को देखते हुए
अनंत में लौटते हुए
जहाज की सम्मोहनयुक्त गति के अनुकूल
वह अनश्वरकृत पृथ्वी पर अवतरित होता है
निश्चल और अपरिवर्तनीय

अपनी सुन्दर प्रेमिका के विकसनशील वक्ष पर अपना सिर रखो।
और उसका कोमल आरोह-अवरोह
महसूस करने के लिए मीठी बेचैनी में सदा जागते रहो
उसकी कोमल सांसों को सुनने के लिए स्थिर और निश्चल
हमेशा जीवित रहो।

लेकिन यह असंभव है। प्रेम बिना मृत्यु के नहीं हो सका। (प्रेम की परिणति मृत्यु में होती है—अनु०)

और ऐसे ही सदा जीवित रहो
अन्यथा मूर्छित होकर मर जाओ।

वह जैसे स्वप्न से जागता है। स्वप्न के माध्यम से उसने उसे उतार फेंका, जो उसे पीड़ित कर रहा था। उसने अपनी मानसिक शांति पुनः प्राप्त कर ली। संसार अभी भी वस्तुपरक रूप से वही है, 'जहाँ यौवन पीला और काली छाया बनकर समाप्त हो जाता है।' परन्तु उसका उसके प्रति वैयक्तिक दृष्टिकोण परिवर्तित हुआ है। यही कारण है कि यह वही नहीं है, बल्कि सम्मोहन के रूप में यह कविता का द्वन्द्व है।

दूसरा अध्याय

लय और श्रम

इस पाठ का विषय यीट्स के एक लेख का यह वाक्य है—'औपचारिक संगीत और वक्तृत्व के बीच का संबंध कलात्मक खोज की बजाय विज्ञान का विषय अधिक होगा।' समय और स्वर के नियमित क्रमों में व्यवस्थित ध्वनिमाला के रूप में लय को इसके व्यापक अर्थ में परिभाषित किया जा सकता है। इसका मूल उद्भव निस्संदेह शरीर-विज्ञान है—संभवतः हृदय की धड़कन से संबंधित। किन्तु उस स्तर पर यह कुछ भिन्न है, जिस पर मनुष्य अन्य प्राणियों के साथ हिस्सेदार होता है। यहां हमारा सरोकार लय की भौतिक कृति से नहीं है। जो भी हो लेकिन मनुष्य ने इसका निर्माण किस चीज़ से किया है? मनुष्य में लय का मानवीकरण किया गया है। अर्थात् इसने मनुष्यों की इच्छाओं को किसी संयुक्त कार्य के लिए संघटित करने या आगे पारस्परिक सहानुभूति की एकता में एक साथ निकट लाने के लिये उनके आवेगों को संगठित करने हेतु एक सामाजिक कार्य विकसित किया है। यह समझना कठिन नहीं कि इस मानवीकृत लय का उद्भव उपकरणों के उपयोग से हुआ।

वैसे हम सब जानते हैं कि जब बच्चे लिखना सीख रहे होते हैं तो वे अक्सर उस समय हाथ के संकेत द्वारा ज़ुबान को घुमाते हैं या कभी-कभी शब्दों का उच्चारण जोर-जोर से करते है—इसलिए नहीं कि वहां कोई सुननेवाला है, बल्कि कलम चलाने के लिए उँगलियों को सहायता देने के लिए वे ऐसा करते हैं। गति बिल्कुल असावधान होती है'। दरअसल होता यह है कि मस्तिष्क के सामने वाले क्षेत्र की ओर हाथ के प्रेरक अवयवों का प्रसार होता है, जो वाक् को नियंत्रित करता है। जैसे-जैसे बच्चे का विकास होता है, अभ्यास के साथ-साथ उसका व्यास-शैली में लिखना-बोलना समाप्त होता जाता है। उसी तरह जब एक आदमी लट्ठा या पत्थर उठाने जैसा भारी काम कर रहा होता है, तब वह प्रत्येक मांसपेशिक प्रयत्न के बाद सांस लेने के लिए रुक जाता है, जिसे वह कंठद्वार को बंद करके पकड़े हुए होता है। उसके बाद जैसे ही वह विश्राम कर चुकता है, उसका कंठद्वार ऊपर-नीचे की हवा से एक अनुच्चरित घुरघुराहट उत्पन्न करते हुए खुल जाता है।

बच्चे असभ्य जनों की तरह बोलते समय अंग-संचालित करने का प्रयत्न

करते हैं। अंग-संचालन का कार्य उसे समझने के लिए सिर्फ दूसरों की सहायता करना नहीं है। बच्चे अपने आपसे बातें करते हुए अधिक से अधिक अंगसंचालित करते हैं। अन्य गतियों की तरह, जिनकी चर्चा ऊपर की गई है, यह स्वाभाविक है। वागिन्द्रियों की गति कुछ हद तक प्रच्छन्न होती है, जो शरीर की अन्य गतियों के साथ होती है। हम सबके लिए शब्द प्राथमिक है और अंग-संचालन गौण, लेकिन इसका यह अर्थ नहीं कि यही बात हमारे सबसे आदिम पूर्वजों के साथ रही है। इन विचारणाओं के बल पर बूचर के द्वारा यह तर्क दिया गया कि आधी शताब्दी पूर्व शब्द का विकास औजारों के व्यवहार में लगे मांसपेशिक प्रयत्नों के प्रति वागिन्द्रिय की प्रतिवर्ती या सहज क्रियाओं से हुआ। चूंकि हाथ और ज्यादा कुशल हो गये, इसलिए वागिन्द्रियों ने भी विकास किया। तब तक इन प्रतिवर्ती क्रियाओं को सजग चेतना ने प्रभावित नहीं किया था और न उसने संप्रेषण की सामाजिक मान्यता द्वारा उनका विस्तार ही किया था।

यह सब काल्पनिक है। लेकिन अधिक ठोस प्रमाण द्वारा लय और श्रम के बीच का सम्बन्ध स्पष्ट हो जाता है। हम लोग अभी भी पश्चिमी यूरोप में श्रम-गीतों के कारण लोकप्रिय हैं।[१] मेरा अभिप्राय बुनाई गीत, कटनी का गीत, नाव खेने का गीत आदि की लोकप्रियता से है। इन गीतों का कार्य उत्पादन-श्रम को एक लयात्मक, सम्मोहक चरित्र प्रदान करते हुए उसे तीव्र करना है। सूत बुनने वाली इस विश्वास से गाती है कि गीत उसके चरखे को घुमाने में सहायक होगा और चूंकि यह उसे घुमाने में सहायता देता है, इसीलिए यह चरखे के घूमने में सहायक होता है। यह कार्य सम्मोहन के बहुत करीब है। खास-खास उदाहरणों के जरिये इसे प्रमाणित किया जा सकता है कि उन गीतों की उद्भावना मंत्रों के रूप में हुई है। उन जगहों को छोड़कर, जहां मशीन की आवाज बंद कर दी गई है, संसार भर में श्रमगीत संस्कृति के सभी चरणों में विपुलता से पाये जाते हैं और इनका हमारे उद्देश्य के लिए विशेष महत्व है, कारण कि उनमें कुछ महत्वपूर्ण संशोधनों के साथ भाषा, और श्रम का बुनियादी सम्बन्ध सुरक्षित है। कुछ उदाहरण लें—

नाव खेने के काम में एक नियमित अंतराल के बाद सामान्य मांसपेशिक संचालन-कार्य की आवृत्ति होती है। बार-बार शोर द्वारा नाविक समय का बोध कराते हैं, जो अपने सरलतम रूप में निरक्षरीय होता है। ओ-ओप! द्वितीय अक्षर प्रयत्न की गति को सूचित करता है। प्रथम अक्षर उपक्रम का संकेत देता है। नाव खेने की अपेक्षा नाव लादकर ले जाना ज्यादा कठिन काम है और इसलिए श्रम की गतियां लम्बे-लम्बे अंतरालों पर निर्धारित होती हैं। यह उपक्रम के अक्षर

के विस्तार के लिए गुंजाइश छोड़ता है। जैसा कि आयरलैंड में नाव पर माल लादने के समय की चीख-चिल्लाहट—हो-लि-हो-हुम ! में होता है। कभी-कभी चीख-चिल्लाहट का अंत रूसी माल लादने वालों की चीख, ई-उच-नियेम जैसे मनोरंजनसूचक अक्षरों से होता है। कई स्थितियों में यह आंशिक या पूर्ण रूप से उच्चरित होता है—हेवे-ओ-हो ! माल लादो।

अस्थिर और स्थिर दोनों तत्वों को, जो सरल निरक्षरीय श्रम-स्वर की संरचना करते हैं, छंदशास्त्र के आघात अक्षर और प्रमेय में मान्यता प्राप्त हो सकती है, नृत्य में हाथ या पैर के ऊपर उठाने और नीचे करने की ठीक से सूचना देते हैं। और यही कारण है कि बलाघात या लय के आघात की जड़ आदिम श्रम-प्रक्रिया—लट्ठे पर उत्तरोत्तर खिंचाव या छड़ी या पत्थर के औजार के आघात में निहित है। यह मानवीय जीवन के बहुत प्रारंभ की ओर, उस क्षण की ओर, जबकि मनुष्य मनुष्य हुआ, लौटता है। यही कारण है कि यह हमें गहराई से झकझोरता है।

निम्नलिखित जन-गीत एक ठोंगा बेचनेवाले लड़के ने गाया था, जिसे उपर्युक्त स्विस मिशनरी जुनोड द्वारा रिकॉर्ड किया गया था। वह अपने यूरोपीय नियोजक (मालिक) के लिए सड़क के किनारे पत्थर छोड़ता हुआ एक स्वर से गा रहा था—

वे दुर्व्यवहार करते हैं हमारे साथ, एहे !
वे हमारे प्रति कटु हैं एहे !
वे कहवा पीते हैं एहे !
और हमें कुछ नहीं देते एहे ![1]

ऊपर की पंक्तियों में पुनरावृत्त 'एहे' हथौड़े का प्रहार करते हुए श्रम का स्वर है। यह स्थायी स्वर है। यह हर बार आशु कथित कुछ उच्चरित शब्दों के साथ अपने कार्य के प्रति कामगार के वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण को व्यक्त करने के लिए आवृत्त किया जाता है। गीत शोर से पैदा हुआ है, जिस प्रकार शोर खुद काम से पैदा हुआ है।

उठाओ और गहरे काटो
कैसा उछलता है मेरा फड़फड़ाता हृदय
सिल्ला देखकर
जो तुम्हारी आँखों से चमकता है
ओ युहि, हुइया !
उठाओ और गहरे काटो![2]

यह माओरि का एक नाव खेने का गीत है। नाविक बीच-बीच में चिल्लाता

है और उनके बीच नाव में सफ़र कर रही चीफ़ की बेटी के अभिवादन में तत्काल कविता कहता है। कविता कहने के दौरान समय का बोध शब्दों की लय द्वारा कराया जाता है। चीख फिर भी कार्यमूलक है लेकिन यह एक टेक लेने के क्रम में है।

मेरा दूसरा उदाहरण वोल्गा नाव का गीत है—

इ-उच-नियेन ! इ उच नियेन ! येस्को !
रेजिक ! येस्को दा राज !
राजो वियोम माई वेरी ओजु राजोवियोम
माई कुद्रियावु !
ऐदा दा, ऐदा ! राजो वियोम, ऐदा, दा, ऐदा कुद्रियावु !
इ-उच नियेन, इ-उच नियेन।
येस्को रेज़िक येस्को दा राज़[९]

यहाँ कार्य के प्रति आशुकथित एक उपदेश प्रस्तावित है, जिसका अंत नाव पर माल लादनेवालों की चीख-चिल्लाहट के साथ होता है। श्रम-गीतों का विकास आशुकथित के विस्तार के जरिये कार्यों के अस्थिर क्षणों में होता है। काम करने वाले उन सामयिक गतिविधियों को लेकर, जो उनके दिमाग के ऊपरी सिरे में मौजूद होती हैं, परम्परित लोकगीत के टुकड़ों को स्वप्नवत् स्पर्श करते और उन पर असम्बद्ध टिप्पणियाँ करते जाते थे। हम लोगों के पास एक प्राचीन चक्की पीसने का गीत है—पीसो, चक्की पीसो—अत्याचारी पिट्टाकोस[१] के प्रति संकेत के साथ अलंकृत है और आधुनिक यूनानी में उसी टेक का एक दूसरा गीत है, जो एक औरत द्वारा अपने पति की खोज करनेवाले पुलिस-दल के लिए अपनी इच्छा के खिलाफ़, पीसते हुए गाया गया है।[९] वास्तविक कार्य से जुड़ा हुआ और स्थिर अपरिवर्तित दृढ़ता है। अस्थिर अनिश्चित रूप से प्रतिदिन बदलता रहता है। हमारे लोकगीतों में अधिकाश अमूर्तताएँ संभवतः इस तथ्य के चलते हैं कि वह जीवित संदर्भ, जिसने विशेष विधा को प्रेरित किया, जिसमें वे (गीत) सुरक्षित हैं, भुला दिया गया है।

उसी तरह के दूसरे उदाहरण नीग्रो अध्यात्मवादियों के गीतों में पाये जाते हैं, जिनमें बाइबिल के उपदेश कार्यरत मजदूरों तथा इंगलैंड के समुद्र को शमित और प्रसन्न करने के लिए अठारहवीं सदी के अंत में गीत की तरह गाये जाते थे—

क्रांति-पूर्व फ्रांस का राजा था लुइस
लाद कर ले चलो लड़को,

लाद कर ले चलो एक साथ
काट दिया गया लुइस का सिर
जिसने नष्ट किया था अपना संविधान
लाद कर ले चलो लड़को
लाद कर ले चलो एक साथ।[८]

इस बीच गीत-कला श्रम-प्रक्रिया से रहित हो गई थी। गीत विश्राम के क्षणों में गाये जाते थे, लेकिन वे परम्परित शैली के अनुकूल थे। यह (गीत) मध्य अफ्रीका का है, जो एक शाम श्वेत नस्ल के आदमी के कारवाँ में शामिल दरबानों द्वारा शिविर-अग्नि के गिर्द बैठकर गाया गया था—

किनारे से जाता है वह दुष्ट श्वेत आदमी पुटि, पुटि !
हम करेंगे पीछा उस दुष्ट श्वेत आदमी का पुटि पुटि !
जब तक वह देता है हमें भोजन पुटि पुटि !
वह पार करेगा पहाड़ी और झरने पुटि पुटि !
बड़े व्यापारियों के इस कारवाँ के साथ पुटि पुटि ![९]

और वे तब तक गाते रहे जब तक कि वे सो नहीं गये। यह उन व्यक्तियों द्वारा बारी-बारी से गाया जाता रहा, जबकि पुनरावृत्त 'पुटि' (जिसका अर्थ सूंड़ी होता है) सबके द्वारा एक साथ एक स्वर में गाया जाता था। यह हमें समूह गान (कोरस) एवं एकल गान (सोलो) की सुपरिचित एवं विश्वजनीन संरचना प्रदान करता है। श्रम-स्वर और कुछ नहीं, बल्कि एक टेक है। श्रम-प्रक्रिया से अलग स्थिर का भी विस्तार होता है। लयात्मक शैली को विविधता प्रदान करने के लिए नियमित आवृत्ति के अर्थ को, जिस पर उसकी एकता निर्भर करती है, पूरी तरह नष्ट किये बिना यह (संरचना) पूर्णतया उन्नरित और परिवर्तित हो जाती है।

एडवर्ड, एडवर्ड,
क्यों तुम्हारी छाप रक्तकण को रक्षा करती है ?
और क्यों उस दल ने तेरी रक्षा की, ओ ?
ओ, मैंने अपने बाज को मार डाला है, ईश्वर रक्षा करें
माइदर, माइदर
ओ, मैंने अपने बाज को मार डाला है, ईश्वर रक्षा करें।
और मेरे पास एक नोनी-नानी घोड़ी थी लेकिन उसने भी...

और इस तरह हम दादा-नट्टुपदी तक पहुँचते हैं, जिसमें टेक [illegible]

हैं लेकिन वह लययुक्त संरचना में जड़ी हुई है, जो प्रमेय और अप्रमेय, सूचना और प्रतिक्रिया या उत्तर के निरंतर बदलाव पर टिकी रहती है—

घाटी में रहती थी एक लड़की—
और नीचे उधर घाटी में, ओ,
कथराइन लेफरे था उसका नाम
जिसे जानते थे बहुत से लोग, ओ[११]

गाथा की मर्यादा के अनुसार चरण एक संगीतात्मक वाक्य, दोहा एक सांगीतिक मुहावरा, और कविता एक संगीतमूलक अलंकार होता है। प्रत्येक मुहावरे में दो अलंकार और प्रत्येक वाक्य में दो मुहावरे होते हैं। प्रत्येक युग्म के अंग अनुपूरक, समान फिर भी भिन्न होते हैं। इसे संगीत-शास्त्री दोहरा रूप कहते हैं=क ख।

गाथा-मानदंड की संगीतमूलक व्याख्या सिर्फ नहीं है। यह विश्लेषण की एकमात्र उपयुक्त पद्धति है। हमारी पाठ्य पुस्तक का छन्दशास्त्र कविता के जीवंत इतिहास से उतना ही दूर है, जितना भाषा के जीवित इतिहास से परंपरित व्याकरण। गाथा मूलतः एक नृत्य विशेष थी। फारो द्वीपसमूह की इस (गाथा) की तरह प्रचलित यूरोप के कुछ भागों में यह अभी भी मौजूद है।

> अग्रगायक गाथा गाता है और लय पांवों से अंकित की जाती है। नर्तक या नर्तकियां उसके शब्दों पर पूरा ध्यान देते हैं, जो स्पष्टतः संप्रेषित हो सके, क्योंकि गाथा की विशेषताएँ स्वांग के द्वारा प्रकट की जाती हैं। युद्ध के शोरगुल में हाथ कसकर बांध दिये जाते हैं। एक उल्लासपूर्ण उछल-कूद विजय की सूचना देती है। प्रत्येक चरण के अंत में नर्तक-समूह गान करते हैं, लेकिन चरण खुद एक या दो विशेष प्रतिष्ठित व्यक्तियों द्वारा गाया जाता है।[१२]

आधुनिक संगीत शास्त्र के विश्लेषणमूलक सिद्धांत लय के अध्ययन, कविता, संगीत और नर्तन के सामान्य आधार से संबंधित हैं। हमारे अधिकांश लोकगीत दोहरे रूप में हैं, लेकिन कुछ ज्यादा बिखरे हुए हैं। उदाहरण के लिए वोल्गा नौका-गीत के पहले चरण में आशुकथित अनुच्छेद रहता है और परवर्ती चरण में माल लादने वालों के शोर-गुल की कविता रहती है। संगीत की पारिभाषिक शब्दावली में पहले विषय के बाद एक दूसरा विषय रहता है और तब पहले की आवृत्ति होती है या पुनः उसका आरम्भ किया जाता है। यह त्रिधा रूप है—क ख क। कुशल हाथों में क २, क १ की आवृत्ति से थोड़ा अधिक हो जाता है। इस प्रकार त्रिधा रूप दोहरे रूप से ज्यादा आंगिक द्वंद्वात्मक होता है। यही कारण है कि

आधुनिक संगीत में इसका ज्यादा उपयोग किया गया है।

कहने का अर्थ यह है कि नृत्य, संगीत और कविता तीनों कलाएँ एक साथ आरंभ हुईं। इनका स्रोत थी सामूहिक श्रम में लगे मानवीय शरीरों की लयात्मक गतियां। गति के दो तत्व थे—आंगिक और वाचिक। पहला नृत्य का बीज था और दूसरा दैहिक भाषा का। लय को रेखांकित करने के लिए अनुच्चरित चीख से शुरू करते हुए भाषा को काव्य-भाषा और सामान्य भाषा के रूप में विभाजित किया गया। स्वर के द्वारा अलग किया हुआ और उपकरणों के द्वारा पुनरुत्पादित अनुच्चरित शोरगुल उपकरणमूलक संगीत का केन्द्र हो गया। कविता का नृत्य से *अलग किया जाना कविता की ओर प्रस्थान का उचित कदम था।* इसी से गीत का भी अलगाव हुआ। गीत में कविता संगीत की अन्तर्वस्तु है। कविता के रूप में संगीत। बाद में दोनों अलग हो गये। कविता का रूप उसका लयात्मक ढाँचा है, जो उसे गीत से विरासत में मिला है; लेकिन इसका सरलीकरण उसकी तार्किक अन्तर्वस्तु पर केन्द्रित होने के लिए किया गया है। कविता एक कहानी कहती है, जिसकी अपने लयात्मक रूप से अलग एक आंतरिक संगति है। और इसलिए बाद में कविता से गद्य-रोमांस अथवा उपन्यास का उद्भव हुआ, जिसमें काव्यात्मक लेखन-शैली सामान्य भाषा के जरिये पुनरोक्षित की गई है तथा लयात्मक आवरण डाल दिया गया है—कहानी को छोड़कर जो संतुलित और सुसंगत रूप में प्रस्तुत की जाती है। इसी बीच एक प्रकार का संगीत विकसित हुआ, जो शुद्ध रूप से उपकरण-मूलक है। स्वर-संगति उपन्यास का अप्रमेय है। अगर उपन्यास बिना लय के शब्द है तो स्वर-संगति शब्द के बिना लय है। दरअसल इसका अर्थ यह नहीं है कि उपन्यास में रूप या स्वर-संगतिमूलक अन्तर्वस्तु का अभाव होता है। उपन्यास का रूप घटना-क्रम की लयात्मक गति में निहित होता है। स्वर-संगति और शास्त्रीय संगीत की अन्तर्वस्तु सामान्यतः उसकी मधुरता में समाहित होती है, जो लोकगीतों और नृत्यों से गृहीत होती है और उस हद तक अंतिम रूप में शब्द से जुड़ी होती है। लेकिन इस तरह के संगीत में, चूंकि इसे *शब्द से अलग कर दिया गया है*, इसलिए ये *सभी लय-संबंधी सिद्धांत*, जिनकी अभी जाँच की गई है, अप्रत्याशित रूप से व्यापक बनाये गये है और संगीत के विशेष प्रदेश या क्षेत्र के रूप में इन्होंने मान्यता प्राप्त कर ली है। हम इनको आदतन संगीतात्मक रूप से जानते हैं। लेकिन इनको अभी भी कविता में यांत्रिक रूप में ही पाया जाता है। हम इसका अध्ययन संगीत के अर्थ में करें। इस संबंध में हम दो उदाहरणों की पड़ताल करें, जो प्रश्न-बिन्दु को चिन्हित करने के अलावा एक बार फिर यह प्रदर्शित करेंगे कि कैसे कविता का संबंध सम्मोहन से है।

सैफो का 'ओड टू एफोडाइट' यूरोप का प्राचीनतम गीत है। और यह पूरे अर्थ में गीत है—वीणा की सहायता से गाया गया गीत। सैफो एफ्रोडाइट को समर्पित युवा महिलाओं के एक धार्मिक समाज का प्रधान था। इनमें से एक लड़की, जो उसके प्रति अनुरक्त थी, अपने प्रेम का आदान-प्रदान करने में असफल रही है—

देवी, एफ्रोडाइट ने वैभव के सिंहासन पर
सर्व शक्तिमान, अमर कलापूर्ण देवराज के बच्चे को बैठाया
मैं तुझे देखती हूँ
शोक और दुःख से मेरा हृदय मत तोड़ो, ओ रानी !
बल्कि आओ, ओ, आओ,
मैंने अक्सर तुझे देखा है
मेरी आवाज शीघ्र सुनो—दूर से
उतर कर आओ
अपने पिता के महल से
स्वर्ण-खचित अपने सिंहासन पर
आरूढ़ होने के लिए।
गौरैयों के डैने स्वर्ग से नीचे फड़फड़ा रहे हैं
निरभ्र आकाश के आर-पार—
एक मुस्कान चमक रही थी
धन्य देवि, तुम्हारे अमर अधरों पर
मानो मेरी बगल में खड़े होकर तुमने पूछा—
अच्छा अब यह क्या है ?
क्या है वह ?
व्यग्र हृदय की इच्छा ?
क्या तुम्हे मेरा सम्मोहन चाहिए ?
किसे मैं तुम्हारी बाँहों की ओर आकर्षित करूँगी
वह कौन है ?
क्या सैफो तुम्हें ग़लत समझता है ?
वह उड़ती जाती है
उपहारों को ठुकराती है
फिर भी वह जल्द ही दात्री बनेगी
वह प्यार करेगी
अगर तुम्हारी इच्छा होगी

तो वह जरूर प्यार करेगी
अस्तु, अब आओ
और मुक्त करो मुझे दुःख और शोक से
इन सबको गुजर जाने दो
मेरा हृदय यही चाहता है
जवाब दो, आओ और मेरी बाँहों में
मेरी बगल में खड़ी हो जाओ ओ, ओ रानी,
मुझे बचाने के लिए।

सैफो उसकी प्रार्थना का वर्णन करते हुए शुरू करता है। वह स्मरण करती जाती है कि कैसे समान प्रार्थनाएँ पहले उत्तरित होती थीं और तब प्रार्थना दुहरायी जाती है। यह त्रिधा रूप है, जो एक सचेत कलाकार द्वारा गत्यात्मक रूप से व्यवहृत किया जाता है। प्रार्थना निषेधात्मक रूप से आरंभ की जाती है और उसका अंत सकारात्मक और विश्वस्त रूप से होता है। बीच में जिस वस्तु के लिए 'धन्यवाद' शब्द आया है, उसके माध्यम से अनुकूल उत्तर का आश्वासन प्राप्त होता है।

बीच में क्या आता है ? वह एफोडाइट को अतीत का स्मरण कराता है—'अगर पहले कभी....इसलिए अब वह परंपरित था। जब तुमने देवताओं की प्रार्थना की, उनको पूर्व अवसरों की याद दिलाते हुए कि जब तुमने उनकी सहायता प्राप्त की, तुमने उनसे भरपूर अनुरोध किया। यह एक विधिमूलक सूत्र है। विधि हमें पीछे सम्मोहन की ओर ले जाती है। सम्मोहन में हम इच्छित वास्तविकता की मूर्ति का अनुकरण करते हैं। यही बात है, जो सैफो यहाँ उपर्युक्त पंक्तियों में कहता है। इसके सिवा और कोई कार्य, नर्तन नहीं है, बल्कि सिर्फ कल्पना की एक उड़ान है। वह देवी की आभा देखती है। उसके बाद वह उसे अपने सामने मूर्तिमान देखती है, उसकी आवाज सुनती है फिर बड़े विश्वास के साथ इस काल्पनिक प्रयत्न से प्रेरित होकर वह अपनी प्रार्थना नये सिरे से शुरू करती है। यह कला में सम्मोहन का परिवर्तित रूप है।

अंग्रेजी कविता में संगीतात्मक रूप का रहना सिर्फ विरल है और इसलिए साहित्यिक आलोचक, जो कविता के उद्भव में दिलचस्पी नहीं रखते, इसे देख पाने में असफल रह जाते हैं। फिर भी शेक्सपियर का यह सॉनेट उन सबों के लिए सुपरिचित है—

जब मनुष्य के भाग्य और नेत्र पदच्युत हो जाते हैं
तब मैं बिल्कुल एकाकी अपनी निर्वासित स्थिति पर रोता हूँ

और बहरे ईश्वर को अपने निरर्थक शोर से अशांत करता हूँ
खुद को देखता हूँ और अपने भाग्य को कोसता हूँ
अपने को आशावान् की तरह महसूस करते हुए—
उसकी तरह प्रधान और दोस्तों से प्रसन्न होना चाहता हूँ
इस आदमी की कला और उस आदमी का क्षेत्र चाहता हूँ
जिससे मैं सर्वाधिक आनंद उठा सकूँ
हालांकि मैं इससे कम संतुष्ट होता हूँ
फिर भी इन विचारों से अपने आप को मैं तुच्छ समझता हूँ
मैं तुम्हारे और फिर अपनी स्थिति के बारे में
सोचकर खुश होता हूँ

दिन निकलने पर 'अगिन' की तरह उठते हुए
सूखी धरती से स्वर्ग के द्वार पर स्तुतिगान करता हूँ
क्योंकि तुम्हारे मधुर प्रेम की स्मृति
ऐसा वैभव प्रदान करती है कि
मैं अपनी स्थिति की राजा की स्थिति से
बेहतर मानता हूँ।"

इन पंक्तियों में कवि संसार के प्रति अपने दृष्टिकोण में क्रांतिकारी परिवर्तन की सूचना देता है। आरम्भ में वह निर्वासित है, बहरे ईश्वर से चीखकर कहता है और अन्त में स्वर्ग के द्वार पर स्तुतिगान करनेवाला वह एक राजा है। क्रांति में प्रत्यावर्तन 'स्थिति' शब्द को लेकर होता है। पहले तो उससे निराशा की व्यंजना होती है, जो गौण स्वर है। लेकिन जब यह अपने स्वर की ओर लौटती है अथवा प्रत्यावर्तित होती है, तब उसका स्वर अनुकूल हो जाता है और इसलिए हम निकटस्थ बजती हुई विजय की ओर आकृष्ट होते हैं।

विश्व के प्रति हमारे दृष्टिकोण में क्रांतिकारी परिवर्तन होता है। पहले पाठ में कविता—मंत्रों, ऋतु-संबन्धी गीत और कीट्स के सॉनेट्स की अन्तर्वस्तु से प्रारम्भ करते हुए मैंने तर्क प्रस्तुत किया था कि यह कविता का जरूरी कार्य है। इसी निष्कर्ष पर हम इस रूप के अध्ययन द्वारा पहुँचते हैं।

तीसरा अध्याय

आशुकवित्व और प्रेरणा

हमारे साथ कविता शायद ही कभी होती है और अगर कभी हुई तो आशु-कथित ही। यह कागज-कलम का मामला है। समकालीन कवियों में ऐसे जरूर होंगे, जिनका स्वर-माधुर्य अविकल रूप में सुना नहीं जाता। वे (कविताएँ) प्राय: कवियों द्वारा लिखी गई तथा प्रकाशन के बाद व्यक्ति-श्रोताओं द्वारा शांति के क्षणों में पढ़ी गई हैं। हमारी कविता लिखित कला है, सामान्य शब्द से ज्यादा जटिल, जो सचेत चिन्तन के उच्चतर अंश की मांग करती है।

यह स्मरण रखना महत्वपूर्ण है कि आधुनिक कविता की यह विशिष्टता विशुद्ध रूप से आधुनिक है। प्राचीन और मध्यकाल में तथा आज भी किसान-समुदाय के बीच कवि शिक्षा की बाधा के चलते श्रोता-वर्ग से भिन्न नहीं हो सका। उसकी भाषा सामान्य शब्द या भाषा से भिन्न है, लेकिन यह एक बोली जाने वाली भाषा है, जो उसके और श्रोताओं के लिए सामान्य है। वह अपेक्षाकृत ज्यादा प्रवाहपूर्ण है, लेकिन यह सिर्फ इसलिए है क्योंकि वह अभ्यासजनित है। कुछ हद तक वे सब कवि हैं। इसलिए अधिकांश लोकप्रिय कविता के गुमनाम होने का कारण उसका दैनंदिन जीवन से स्वत:स्फूर्त ढंग से उद्भूत होना है। इसका सिलसिला रंग-परिवर्तन के साथ-साथ चलता रहता है, एक मुंह से दूसरे मुंह तक, माता-पिता से बच्चों तक, एक युग से दूसरे युग तक—जब तक कि आशुकवित्व की क्षमता नि:शेष नहीं हो जाती। तभी उसका विराम होता है और उसके बाद यह एक विशिष्ट गुण को अक्षुण्ण रखता है, जिसका वर्णन हम यह कहकर करते हैं कि शिल्प की दृष्टि से यह जितना भी पूर्ण क्यों न हो, इसमें सचेतन कला का अभाव होता है। इसमें जो कमी है, वह यही है—एक एकाकी व्यक्तित्व का प्रभाव या छाप और अनिवार्यत: इसलिए क्योंकि यह किसी व्यक्ति की उपज नहीं है, बल्कि एक पूरे समुदाय की है। यह सभ्य कविता और उच्च व्यक्तिकृत समाज का कार्य है। दूसरी तरफ कविकर्म अभी भी सदा की तरह प्रत्यक्ष-ज्ञानात्मक जगत् से काल्पनिक जगत् में व्यक्त चेतना का प्रत्याहार करना है। यह कल्पना-जगत् दरअसल वास्तविक जगत् से अलग नहीं है, वरन् यह वास्तविक जगत् आकस्मिक, गैर जरूरी विशेषताओं का मिला-जुला रूप है, जो अपनी विशेष गति की सूचना देता है। इस तरह की अभिव्यक्ति के लिए, जो

आकस्मिक और गैरजरूरी है, उसे बहिष्कृत करने की मानसिक केन्द्रीयता चलती है और यह कार्य काव्य-भाषा द्वारा कारगर होता है, जो लयात्मक और काल्पनिक होती है, जैसा कि यीट्स ने लिखा है—

> 'लय का उद्देश्य चिन्तन के क्षणों को, जबकि हम सुषुप्त और जाग्रत होते हैं, एकरसता के आकर्षक अर्थ से हमें शांत करते हुए जारी रखना है, जबकि यह हमें सम्मोहन की उस स्थिति में रखने के लिए विविधता के जरिये जाग्रत रखता है, जिसमें इच्छा के दबाव से मुक्त मस्तिष्क प्रतीकों में खिला रहता है।'

कोई 'मुक्त' शब्द को लेकर विवाद कर सकता है, लेकिन उसका अब कोई अर्थ नहीं रह गया है। काव्य-भाषा लयात्मक होने के कारण सम्मोहक होती है, वैसी सम्मोहक नहीं कि हमें एक साथ सुला दे। अगर हम किसी भाषा में किसी मात्रा का विश्लेषण करते हैं तो हम उसमें एकरसता और विविधता का संश्लिष्टतः सामंजस्य पाते हैं। पसन्द-नापसन्द के उस पारस्परिक प्रभाव की आवश्यकता, जैसा कि यीट्स ने देखा, मस्तिष्क को कल्पना-जगत् में निद्रा और जागृति के बीच जड़ीभूत कविता के एक विशेष आकर्षण, एक प्रकार के सम्मोहन में कैद कर लेने की होती है। और इसलिए एक कवि को हम अनुप्राणित होना कहते हैं, जिसका अर्थ है कि कल्पना के उस कलात्मक जगत् में दूसरे मनुष्यों की अपेक्षा वह ज्यादा पारंगत है। बिम्बों में वह जो कुछ देखता है, उसकी अभिव्यक्ति के और वस्तुओं के सारतत्व की निचली सतह को देखने की उसमें अपार क्षमता होती है। ये बिम्ब आसानी से स्वीकृति पा लेते हैं, कारण कि वे उसकी व्यंजना करते हैं, जिसका अनुभव उसके लोग करते हैं, लेकिन जो अपने लिए व्यक्त नहीं कर पाते—

> अण्ड वेन दर मेंश्च इन सीनर क्वाल वर्स्टुम्मट
> गैब मिर इन गौट्ट जु सेगेन वी इच लीडे
> और जब मनुष्य अपनी पीड़ा में मूक हो जाता है
> तब जो मैं झेलता हूँ, उसे कहने के लिए मेरे पास ईश्वरीय देन है।

वे अपनी इच्छाओं से पीड़ित हैं, जिनकी वे व्याख्या और व्यंजना नहीं कर सकते। वह भी उनको विश्लेषित कर पाने में असमर्थ है। लेकिन प्रेरणा की देन को धन्यवाद है कि वह कम-से-कम उन्हें व्यक्त कर सकता है। और जब वह उन्हें व्यक्त करता है, तब वे उसकी इच्छाओं को अपनी इच्छाओं के रूप में स्वीकार करते हैं। जैसे ही वे उसकी कविता सुनते हैं, वे उसी अनुभव से गुजरते हैं, जिससे वह लिखते हुए गुजरा था। वे उसी कल्पना-जगत् में चले जाते हैं,

जिसमें वे शांति पाते हैं। अपने नेता द्वारा निर्देशित अनुकरणमूलक नृत्य में वन्य शिकारी जन-समुदाय सफल शिकार करने का पूर्व अभिनय यथार्थ पर विभ्रम को आरोपित करने के एक आश्चर्यजनक संकल्पित प्रयास द्वारा करते हैं। वस्तुतः उनका ऐसा करना प्रकृति के सामने अपनी दुर्बलता को जाहिर करता है। लेकिन इसे व्यक्त करने के जरिये वे कुछ हद तक उस पर विजय पाने में सक्षम होते हैं। जब नृत्य समाप्त होता है, तब वे पहले से बेहतर शिकारी सिद्ध होते हैं।

कविता में हम उच्च स्तर की वही प्रक्रिया देखते हैं। सभ्य मनुष्य ने ज्यादा-तर प्रकृति पर अपना स्वामित्व स्थापित करने में सफलता प्राप्त की है, किन्तु सिर्फ अपने सामाजिक सम्बन्धों को जटिल बनाकर। आदिम समाज सरल, वर्ग-विहीन था, जो प्रकृति के खिलाफ एक कमजोर किन्तु संयुक्त मोर्चा प्रस्तुत करने वाला था। सभ्य समाज ज्यादा जटिल, ज्यादा सम्पन्न, ज्यादा शक्तिशाली है, लेकिन इन सबकी एक अनिवार्य स्थिति के रूप में यह बराबर अपने विरुद्ध विभाजित होता रहा है। इसलिए समाज और प्रकृति के बीच का द्वन्द्व—सम्मोहन का आधार व्यक्ति और समाज के बीच का—कविता का आधार—के द्वारा अधिचिन्हित किया जाता है।

आदिम कवि अकेले काम नहीं करता। उसका श्रोता-वर्ग व्यापक होता जाता है। बिना एक सुननेवाली भीड़ की उत्तेजना या प्रेरणा के वह काम बिल्कुल नहीं कर सकता। वह लिखता नहीं है, पाठ करता है। वह रचना नहीं करता, वह आशु कथन करता है। जैसे ही उसे प्रेरणा मिलती है, वह श्रोता-वर्ग पर तत्काल प्रभाव पैदा करता है। वे विभ्रम के प्रति तत्काल सम्पूर्ण हृदय से समर्पित हो जाते हैं। जब हम एक कविता पढ़ते हैं या किसी कविता को पढ़े जाते हुए सुनते हैं तो हम उससे गहरे प्रभावित होते हैं; परन्तु हम पूरी तरह शायद ही कभी आकर्पित होते हैं। एक आदिम श्रोता की प्रतिक्रिया कम उदात्त होती है। पूरा समुदाय अपने को छल-छद्म के संसार में निमग्न कर देता है। वे अपने को भूल जाते हैं। मैंने इसे पश्चिमी आयरलैंड में कई बार देखा है। एक द्वीपसमूह के, ओमेगा झील के किनारे स्थित एक झोपड़ी में एक गाथा का पाठ करते हुए एक रूसी चारण का यह विवरण देखें—

'उत्का ने खांसा। हर कोई मौन हो गया। उसने अपने सिर को पीछे किया और चारों तरफ एक मुस्कान के साथ देखा। उनकी अधीर और व्याकुल नजरों को देखकर उसने एकाएक गाना शुरू किया। धीरे-धीरे बूढ़े गायक का चेहरा बदला। उसकी सारी धूर्तता गायब हो गई। वह एक बच्चे की तरह सरल हो गया। उसमें अनुप्राणित जैसा कुछ प्रकट हुआ। पंडुक जैसी आंखें खुलीं और

आकस्मिक और गैरजरूरी है, उसे बहिष्कृत करने की मानसिक केन्द्रीयता जरूरी है और यह कार्य काव्य-भाषा द्वारा कारगर होता है, जो लयात्मक और काल्पनिक होती है, जैसा कि यीट्स ने लिखा है—

> 'लय का उद्देश्य चिन्तन के क्षणों को, जबकि हम सुषुप्त और जाग्रत होते हैं, एकरसता के आकर्षक अर्थ से हमें शांत करते हुए जारी रखना है, जबकि यह हमें सम्मोहन की उस स्थिति में रखने के लिए विविधता के जरिये जाग्रत रखता है, जिसमें इच्छा के दबाव से मुक्त मस्तिष्क प्रतीकों में खिला रहता है।'"

कोई 'मुक्त' शब्द को लेकर विवाद कर सकता है, लेकिन उसका अब कोई अर्थ नहीं रह गया है। काव्य-भाषा लयात्मक होने के कारण सम्मोहक होती है, वैसी सम्मोहक नहीं कि हमें एक साथ सुला दे। अगर हम किसी भाषा में किसी मात्रा का विश्लेषण करते हैं तो हम उसमें एकरसता और विविधता का संक्षिप्ततः सामंजस्य पाते हैं। पसन्द-नापसन्द के उस पारस्परिक प्रभाव की आवश्यकता, जैसा कि यीट्स ने देखा, मस्तिष्क को कल्पना-जगत् में निद्रा और जागृति के बीच जड़ीभूत कविता के एक विशेष आकर्षण, एक प्रकार के सम्मोहन में कैद कर लेने की होती है। और इसलिए एक कवि को हम अनुप्राणित होना कहते हैं, जिसका अर्थ है कि कल्पना के उस कलात्मक जगत् में दूसरे मनुष्यों की अपेक्षा वह ज्यादा पारंगत है। बिम्बों में वह जो कुछ देखता है, उसकी अभिव्यक्ति के और वस्तुओं के सारतत्व की निचली सतह को देखने की उसमें अपार क्षमता होती है। ये बिम्ब आसानी से स्वीकृति पा लेते हैं, कारण कि वे उसकी व्यंजना करते हैं, जिसका अनुभव उसके लोग करते हैं, लेकिन जो अपने लिए व्यक्त नहीं कर पाते'—

> अण्ड वेन दर मेंश्च इन सीनर क्वाल वेर्स्टुम्मट
> गैब मिर इन गौट्ट जु सेगेन वी इच लीडे'
> और जब मनुष्य अपनी पीड़ा में मूक हो जाता है
> तब जो मैं झेलता हूँ, उसे कहने के लिए मेरे पास ईश्वरीय देन है।

वे अपनी इच्छाओं से पीड़ित हैं, जिनकी वे व्याख्या और व्यंजना नहीं कर सकते। वह भी उनको विश्लेषित कर पाने में असमर्थ है। लेकिन प्रेरणा की देन को धन्यवाद है कि वह कम-से-कम उन्हें व्यक्त कर सकता है। और जब वह उन्हें व्यक्त करता है, तब वे उसकी इच्छाओं को अपनी इच्छाओं के रूप में स्वीकार करते हैं। जैसे ही वे उसकी कविता सुनते हैं, वे उसी अनुभव से गुजरते हैं, जिससे वह लिखते हुए गुजरा था। वे उसी कल्पना-जगत् में चले जाते हैं,

जिसमें वे शांति पाते हैं। अपने नेता द्वारा निर्देशित अनुकरणमूलक नृत्य में वन्य शिकारी जन-समुदाय सफल शिकार करने का पूर्व अभिनय यथार्थ पर विभ्रम को आरोपित करने के एक आश्चर्यजनक संकल्पित प्रयास द्वारा करते हैं। वस्तुतः उनका ऐसा करना प्रकृति के सामने अपनी दुर्बलता को जाहिर करता है। लेकिन इसे व्यक्त करने के जरिये वे कुछ हद तक उस पर विजय पाने में सक्षम होते हैं। जब नृत्य समाप्त होता है, तब वे पहले से बेहतर शिकारी सिद्ध होते हैं।

कविता में हम उच्च स्तर की यही प्रक्रिया देखते हैं। सभ्य मनुष्य ने ज्यादा-तर प्रकृति पर अपना स्वामित्व स्थापित करने में सफलता प्राप्त की है, किन्तु सिर्फ अपने सामाजिक सम्बन्धों को जटिल बनाकर। आदिम समाज सरल, वर्ग-विहीन था, जो प्रकृति के खिलाफ एक कमजोर किन्तु संयुक्त मोर्चा प्रस्तुत करने वाला था। सभ्य समाज ज्यादा जटिल, ज्यादा सम्पन्न, ज्यादा शक्तिशाली है, लेकिन इन सबकी एक अनिवार्य स्थिति के रूप में यह बराबर अपने विरुद्ध विभाजित होता रहा है। इसलिए समाज और प्रकृति के बीच का द्वन्द्व—सम्मोहन का आधार व्यक्ति और समाज के बीच का—कविता का आधार—के द्वारा अधिचित्रित किया जाता है।

आदिम कवि अकेले काम नहीं करता। उसका श्रोता-वर्ग व्यापक होता जाता है। बिना एक सुननेवाली भीड़ की उत्तेजना या प्रेरणा के वह काम बिल्कुल नहीं कर सकता। वह लिखता नहीं है, पाठ करता है। वह रचना नहीं करता, वह आशु कथन करता है। जैसे ही उसे प्रेरणा मिलती है, वह श्रोता-वर्ग पर तत्काल प्रभाव पैदा करता है। वे विभ्रम के प्रति तत्काल सम्पूर्ण हृदय से समर्पित हो जाते हैं। जब हम एक कविता पढ़ते हैं या किसी कविता को पढ़े जाते हुए सुनते हैं तो हम उससे गहरे प्रभावित होते हैं; परन्तु हम पूरी तरह शायद ही कभी आकर्षित होते हैं। एक आदिम श्रोता की प्रतिक्रिया कम उदात्त होती है। पूरा समुदाय अपने को छल-छद्म के संसार में निमग्न कर देता है। वे अपने को भूल जाते हैं। मैंने इसे पश्चिमी आयरलैंड में कई बार देखा है। एक द्वीपसमूह के, ओनेगा झील के किनारे स्थित एक झोपड़ी में एक गाथा का पाठ करते हुए एक रूसी चारण का यह विवरण देखें—

'उत्का ने खांसा। हर कोई मौन हो गया। उसने अपने सिर को पीछे किया और चारों तरफ एक मुस्कान के साथ देखा। उनकी अधीर और व्याकुल नजरों को देखकर उसने एकाएक गाना शुरू किया। धीरे-धीरे बूढ़े गायक का चेहरा बदला। उसकी सारी धूर्तता गायब हो गई। वह एक बच्चे की तरह सरल हो गया। उसमें अनुप्राणित जैसा कुछ प्रकट हुआ। पंडुक जैसी आँखें खुलीं और

किया। लेकिन यह समझना भूल है। प्लेटो के एक संवाद में होमर का एक चारण अपने और अपने श्रोता पर काव्य-पाठ के प्रभाव का वर्णन करता है—

जब मैं करुणापूर्ण कुछ कहता हूँ, तब मेरी आँखें आँसुओं से भर जाती हैं, जब कुछ भयानक या विचित्र कहता हूँ, मेरे बाल खड़े हो जाते हैं और मेरा हृदय धड़कता है। और जब कभी मैं मंच पर से नीचे श्रोता-वर्ग पर दृष्टिपात करता हूँ, मैं उन्हें सुने हुए शब्दों के हर्षोन्माद में खोये, अपनी आँखों में जंगलीपन के साथ रोते हुए देखता हूँ।[६]

जब हम किसी कवि को अनुप्रेरित कहते हैं, तो हमारे लिए सिर्फ यह एक मुहावरा है, लेकिन जब आदिम कवियों से उनकी कला की प्रकृति के बारे में सवाल किये जाते हैं, तब वे सब एक ही उत्तर देते हैं। वे ईश्वरीय सांस से भी (शब्द के सही अर्थ में) अनुप्राणित होने का दावा करते हैं। हम मध्य एशिया की ओर पुनः मुड़ें। मैं यहाँ सत्तर वर्ष पूर्व लिखने वाले आधुनिक जनजाति के एक पथ-प्रदर्शक, राडलोव से उद्धरण प्रस्तुत करता हूँ—

किरघिज का एक कुशल चारण किसी भी इच्छित कथा का धाराप्रवाह पाठ कर सकता है, बशर्ते कि घटनाओं की दिशा उसे स्पष्ट हो। जब मैंने उसके एक सबसे पारंगत चारण से पूछा कि वह इस या उस गीत को गा सकता है। उसने जवाब दिया—मैं किसी भी गीत को गा सकता हूँ, क्योंकि ईश्वर ने मेरे हृदय में गीत के इस दान को रोपा है। मुझे खोजे बिना वह शब्द मेरी जिह्वा पर दे देता है। मैंने अपना कोई गीत सीखा नहीं है। सभी मेरे अन्तर से निःसृत होते हैं।[७]

हमें ओडिसी में वर्णित एक चारण, केपियोज की याद आती है—'मैं स्वयं शिक्षित हूँ, वह कहता है, क्योंकि ईश्वर ने मेरे हृदय मे हर प्रकार के गीतों को रोपा है।[८] ऐंग्लो-सैक्सन कवि; केडमन के बारे में जिसने दावा किया था कि उसने अपनी कविताएँ एक फरिश्ते से सीखी हैं, जो उसके स्वप्न में आता था।[९]

आदिम लोगों के लिए सर्वत्र कवि एक पैगम्बर होता है, जो अनुप्राणित या ईश्वरीय वाणी से लैस होता है। प्राचीन यूनानियों के लिए भविष्यवाणी और पागलपन का सम्बन्ध खुद शब्दों में स्पष्ट था। उनके लिए कविता की सम्मोहन-मूलक उत्पत्ति और भविष्यवाणी स्वतः प्रमाणित थी, क्योंकि दोनों के लक्षण उन्हें उन उच्छृङ्खल नृत्यों की याद दिलाते हैं, जो डायोनिसस के संप्रदाय में जीवित हैं। मैं प्लेटो से पुनः उद्धृत करता हूँ—

सभी अच्छे कवि कला के द्वारा लिखने में समर्थ नहीं हैं बल्कि इसलिए कि वे ईश्वरीय प्रेरणा से लैस हैं। जब वे रचते हैं, तब वे कोरीबांटीज की अपेक्षा

चमकने लगीं। आँसू की दो छोटी बूँदें उनमें चमकीं और उसके गालों की सँव-लाई पर बढ़कर फैल गईं। उसका अधीर कंठ फड़का। वह मुरम की इलिया से दुखी रहता था, क्योंकि वह तीस वर्षों से लकवाग्रस्त होकर बैठ गया था। सोनवे डाकू पर उसकी विजय के कारण वह गौरवान्वित था। उपस्थित जन-समुदाय सभी गाथा के नायक के साथ भी थे। कभी-कभी विस्मय भरी चीख उनमें से किसी एक के मुँह से निकल जाती थी या किसी दूसरे की हँसी पूरे कमरे में गूँज उठती। दूसरे ने अनिच्छापूर्वक उसकी बरौनियों से गिरे आँसूओं को पोंछ दिया। वे सभी अपनी आंखों को झपकाये तब तक बैठे रहे, जब तक कि गाथा समाप्त नहीं हो गई। उन्होंने इस एकरस किन्तु आश्चर्यजनक रूप से सरल धुन के प्रत्येक स्वर को पसन्द किया।"

ये सभी लोग निरक्षर थे, फिर भी कविता का उनके लिए कुछ अर्थ था, जिसका आज अंग्रेजों के लिए यह अर्थ नहीं होता है। यह सच है कि हमने शेक्स-पियर और कीट्स को पैदा किया है और वे उत्का से ज्यादा बड़े थे। लेकिन उत्का लोकप्रिय था और शेक्सपीयर या कीट्स के बारे में हमारे देश में आज जितना कहा जा सकता है, उससे वह अधिक जाना जाता है।

हम रूस से आगे मध्य एशिया की ओर बढ़े और हमने देखा कि कैसे साठ वर्ष पहले तुर्क लोग अपनी कविता सुनते थे—

जब मैं एट्रेक में था, इन चारणों मे एक का शिविर हमारे शिविर के नज-दीक ही था और जैसे ही वह एक शाम हम लोगों के पास अपने वाद्ययंत्र के साथ आया, निकटवर्ती स्थानों के युवक उसके चारों तरफ जमा हो गये, जिनका वह अपने वीररसात्मक गीतों से मनोरंजन करने को विवश था। उसके गीत में कृत्रिम व्यंग्य-स्वर थे। उसके गीत में बड़बड़ाहट अधिक थी। पहले तो वाद्ययन्त्र के तारों में हल्के स्पर्श की संगति थी, लेकिन जैसे ही वह उत्तेजित हुआ, उसके स्वराघात भयानक होने लगे। युद्ध को भड़कानेवाला, गायक अपने जवान श्रोताओं को और विकराल करनेवाला था कि सचमुच रोमांचकारी घटनाओं की उपस्थिति से एक ऐसा दृश्य उभरा कि जवान खानाबदोशों ने गहरे हुंकार भरते हुए अपनी टोपियाँ हवा में उछालीं और अपने सिर के बालों से होते हुए हाथों को झटका दिये मानों वे आपस में युद्ध करने के लिए भयानक हो उठे हों।"

ये तुर्क लोग कवि और समान श्रोतागण अविकल रूप से सम्मोहन युक्त थे।

जब हम मिल्टन, दांते या होमर को पढ़ते हैं, तब हम अपने प्रत्युत्पन्नमतित्व को अक्षुण्ण रखते हैं। प्राचीन यूनानियों ने होमर के प्रति किस प्रकार प्रतिक्रिया व्यक्त की? हम अक्सर मान लेते हैं कि उन्होंने ठीक हम लोगों की तरह व्यवहार

किया। लेकिन यह समझना भूल है। प्लेटो के एक संवाद में होमर का एक चारण अपने और अपने श्रोता पर काव्य-पाठ के प्रभाव का वर्णन करता है—

जब मैं करुणापूर्ण कुछ कहता हूँ, तब मेरी आँखें आंसुओं से भर जाती हैं, जब कुछ भयानक या विचित्र कहता हूँ, मेरे बाल खड़े हो जाते हैं और मेरा हृदय धड़कता है। और जब कभी मैं मंच पर से नीचे श्रोता-वर्ग पर दृष्टिपात करता हूँ, मैं उन्हें सुने हुए शब्दों के हर्षोन्माद में खोये, अपनी आँखों में जंगलीपन के साथ रोते हुए देखता हूँ।[६]

जब हम किसी कवि को अनुप्रेरित कहते हैं, तो हमारे लिए सिर्फ यह एक मुहावरा है, लेकिन जब आदिम कवियों से उनकी कला की प्रकृति के बारे में सवाल किये जाते हैं, तब वे सब एक ही उत्तर देते हैं। वे ईश्वरीय साँस से भी (शब्द के सही अर्थ में) अनुप्राणित होने का दावा करते हैं। हम मध्य एशिया की ओर पुनः मुड़ें। मैं यहाँ सत्तर वर्ष पूर्व लिखने वाले आधुनिक जनजाति के एक पथ-प्रदर्शक, राडलोव से उद्धरण प्रस्तुत करता हूँ—

किरघिज का एक कुशल चारण किसी भी इच्छित कथा का धाराप्रवाह पाठ कर सकता है, बशर्ते कि घटनाओं की दिशा उसे स्पष्ट हो। जब मैंने उसके एक सबसे पारंगत चारण से पूछा कि वह इस या उस गीत को गा सकता है। उसने जवाब दिया—मैं किसी भी गीत को गा सकता हूँ, क्योंकि ईश्वर ने मेरे हृदय में गीत के इस दान को रोपा है। मुझे खोजे बिना वह शब्द मेरी जिह्वा पर दे देता है। मैंने अपना कोई गीत सीखा नहीं है। सभी मेरे अन्तर से निःसृत होते हैं।[७]

हमें ओडिसी में वर्णित एक चारण, केपियोज की याद आती है—'मैं स्वयं शिक्षित हूँ, यह कहता है, क्योंकि ईश्वर ने मेरे हृदय में हर प्रकार के गीतों को रोपा है।[८] ऐंग्लो-सैक्सन कवि; केडमन के बारे में जिसने दावा किया था कि उसने अपनी कविताएँ एक फरिश्ते से सीखी हैं, जो उसके स्वप्न में आता था।[९]

आदिम लोगों के लिए सर्वत्र कवि एक पैगम्बर होता है, जो अनुप्राणित या ईश्वरीय वाणी से लैस होता है। प्राचीन यूनानियों के लिए भविष्यवाणी और पागलपन का सम्बन्ध खुद शब्दों में स्पष्ट था। उनके लिए कविता की सम्मोहन-मूलक उत्पत्ति और भविष्यवाणी स्वतः प्रमाणित थी, क्योंकि दोनों के लक्षण उन्हें उन उच्छृंखल नृत्यों की याद दिलाते हैं, जो डायोनिसस के संप्रदाय में जीवित हैं। मैं प्लेटो से पुनः उद्धृत करता हूँ—

सभी अच्छे कवि कला के द्वारा लिखने में समर्थ नहीं हैं बल्कि इसलिए कि वे ईश्वरीय प्रेरणा से लैस हैं। जब वे रचते हैं, तब वे कोरीबांटीज की [illegible]

सामान्य नहीं रह जाते जब कि वे नाचते होते हैं। ज्यों ही वे लय और स्वर-साम्य में लीन होते हैं, वे बच्छन्तों की तरह निलिप्त और नियन्त्रित हो जाते हैं, जो अपने पागलपन में सोतों से दूध और मधु खींचते हैं।[10]

कोरीबान्टीज यूनान के दरवेश थे, जो अनातोलियम मातृदेवी के समाधिमग्न भक्त थे। बच्छन्तस डायोनिसस की नारी-भक्तिनें थी, जिन पर संगीत के प्रभाव से मूर्च्छा का आक्रमण होता था, जिसकी यह कहकर व्याख्या की गई कि वे ओझाइनें थी—कि उनमें एक देवता का वास था—हमारे उत्साह का उद्भव। इस स्तर पर हम कविता के बारे में ज्यादा नहीं कह सकते। हम सम्मोहन में इसकी जड़ों तक पहुँच चुके हैं।

प्रेरणा और नियन्त्रण एक ही चीज है। आदिम समाज में मानसिक अव्यवस्थाएँ, जिनके कारण चेतना की कमी और आलोड़न उत्पन्न होता था, देवता, पशु अथवा पैतृक आत्मा से आक्रांत समझी जाती थी।[11] यह विचार अनुकरण-मूलक नृत्य के हर्षोन्माद से उद्भूत होता है, जिसमें नर्तक अपनी पहचान की चेतना खो देता है, कारण कि वह पशुओं और भूत-प्रेतों का अनुकरण करता है, जो नृत्य का विषय बनता है।

वातोन्माद एक स्नायुरोग—व्यक्ति और उसके परिवेश के बीच का द्वन्द्व होता है, जो आत्मनियन्त्रण के अभाव से पैदा होता है। असभ्य लोगों में यह आमतौर पर पाया जाता है लेकिन यह इसलिए नहीं कि हम लोगों की अपेक्षा इस प्रकार के द्वन्द्व की ओर वे अधिक प्रवृत्त होते हैं, बल्कि इसलिए कि उनकी चेतना कम जटिल होती है। सम्मोहन के द्वारा इसकी चिकित्सा की जाती है। जब इसके प्रथम लक्षण दिखाई पड़ते हैं, तब गीत का सम्मोहन रोगी पर होता है। वह मूर्च्छा को प्रेरित करता है। यहाँ हम विशुद्ध रूप से सम्मोहन के स्तर पर कविता को पाते हैं, या कविता बिल्कुल नहीं, बल्कि चिकित्सामूलक सम्मोहन का रूप धारण कर लेती है, जिससे कविता का विकास हुआ। रोगी का झाड़-फूंक किया जाता है। बाधक भूत-प्रेत का आवाहन किया जाता है और गीत के सम्मोहन द्वारा उसे निकाल बाहर किया जाता है। झाड़-फूंक करनेवाला चिकित्सक, जो खुद वातोन्माद का विषय होता है, एक विशेष रूप से प्रशिक्षित रहता है। चिकित्सक और रोगी का सम्बन्ध अनुकरणमूलक नृत्य के नेता और अनुकरणकर्ताओं की तरह ही होता है।

भविष्यवाणी नियन्त्रण का विकसित रूप है। रोगी की झाड़-फूंक करने की सबसे सामान्य स्थितियों में से एक यह है कि अधिकार जमानेवाले प्रेत को अपना नाम बताने के लिए विवश किया जाता है और नाम बतलाने के बाद प्रायः रोगी

को मुक्त करने के बदले में अपने को सन्तुष्ट करने की माँग करता है। इस प्रकार यह प्रक्रिया देवताओं के संकल्प या शासन की घोषणा करने तथा भविष्य-कथन करने का माध्यम बन जाती है। वातोन्माद भविष्यवक्ता की आत्मविस्मृति का रूप ग्रहण कर लेता है, जिसमें रोगी आधुनिक अध्यात्मवाद के अर्थ में एक माध्यम—देवता या प्रेत की आवाज का वाहक हो जाता है। इस स्थिति में वह भय, आशाएं और भविष्य की सम्भावनाएँ व्यक्त करता है, जिसके प्रति वह अपने सचेतन जीवन में असावधान या अपरिचित होता है।

और अन्ततः भविष्यवक्ता कवि हो जाता है। आदिम विचार में भविष्य-कथन और कविता के बीच कोई स्पष्ट रेखा नहीं है। होमर की कविताओं में वर्णित चारण द्वितीय दृष्टि से सम्पन्न माने गये हैं। सामाजिक और मनोवैज्ञानिक विकास के उच्चतर स्तर पर कवि एक भविष्यवक्ता होता है। वह विभ्रम को विभ्रम के रूप में पहचानने के कारण भविष्यवक्ता से अभिन्न होता है। लेकिन कल्पना का अभ्यास अभी भी एक ऐसी प्रक्रिया है, जिसमें वास्तविक और सम्भावित क्या है, क्या हो रहा है, के बीच अन्तर्विरोध प्रस्तावित होते हैं। देविस्की के अनुसार यह समाज कवि से माँग करता है कि उसके अपने आध्यात्मिक और आदर्श जीवन का प्रतिनिधि एक आप्त पुरुष होना चाहिए, जो कठिन से कठिन सवालों का जवाब दे सके, एक चिकित्सक, जो दूसरों में आम दर्द और पीड़ा खोजने के पहले अपने में ढूंढे और उन्हें कविता के रूप में उनके पुनर्प्रस्तुतीकरण द्वारा उनका शमन करता है। और जिस प्रकार भविष्यवक्ता की भविष्यवाणी सामान्य स्वीकृति प्राप्त कर लेती है, वैसे ही कवि का कथन सभी हृदयों को आन्दोलित कर देता है।

यह सब गेटे के द्वारा प्रारम्भ किया गया था। पूरा उद्धरण यहाँ देने की जरूरत है। यह कवि है, जो बोल रहा है—

> डाइ ट्रेन हैट अन्स डाइ नेटर वर्लिहेन
> डेन स्क्री डेस स्कमर्जेन्स वेन डर मैन जुलेन्ट
> एस निश्ट मेहू ट्रेंग्ट अण्ड मिर नोक उवर एल्स
> साइ लिए स इम स्कमेर्ज मिर मेलोडि अण्ड रेडे
> डाइ टाइफ्स्टे फ्यूल्से मीनर नॉट जु क्लागेन:
> अण्ड वेन डर मेन्स्क इन सीवर क्वाल वर्स्टूम्स
> गेड मिर इन गोट्ट जु सेगेन वी इक लीडे
>
> × × ×
>
> प्रकृति ने हमारे लिए छोड़ी हैं आंसू और दर्द की चीखें

जब आदमी और नहीं सहेगा
मेरे लिए उसने छोड़े है स्वर-संगति और शब्द
मनोव्यथा की गहराई जानने के लिए
और जब मनुष्य अपनी पीड़ा में मूक हो जाता है
मैं जो झेलता हूँ उसे व्यक्त करने के लिए
ईश्वर का वरदान पाता हूँ।

शेक्सपियर के बाद गेटे आधुनिक यूरोप का सबसे बड़ा कवि है। यहाँ वह कवि-कर्म को परिभाषित करता है।

चौथा अध्याय

महाकाव्य

सभ्यता क्या है ? हमारे वर्तमान उद्देश्य के लिए इतना जानना काफी होगा, जैसा कि हम जानते हैं, सभ्यता शुरू से आज तक सुविधाजीवी-वर्ग के मस्तिष्क को पहले प्रभावित करती है। जिस प्रकार मनुष्य पशुओं से अपनी जीविका के साधनों के उत्पादन को लेकर भिन्न होता है, उसी प्रकार सभ्य आदमी असभ्य जनों से अपनी उत्पादन-विधि को विकसित करने के कारण भिन्न होता है। इस-लिए समाज के एक समग्र हिस्से—शासक-वर्ग—का दूसरो के श्रम पर जीवित रहना सम्भव हो सका है। शासक-वर्ग पर, जिसे अवकाश है, तात्कालिक आव-श्यकताओं के कारण सम्मोहन का कम प्रभाव पड़ता है। एक तरफ यह विज्ञान और दूसरी तरफ यह कला का रूप ग्रहण कर लेता है। विज्ञान इसके वस्तुनिष्ठ पक्ष—प्रकृति के विरुद्ध बाह्य संघर्ष से, कला इसके व्यक्तिनिष्ठ पक्ष—आंतरिक, मानसिक द्वंद्व से उत्पन्न होता है। जैसा कि गोर्की ने लिखा है—'विज्ञान हमारी बाह्य प्रकृति से द्वितीय प्रकृति और कला हमारे भीतर से द्वितीय प्रकृति की सृष्टि करती है। इसलिए यही बिन्दु है, जिस पर कविता सम्मोहन से पैदा होती है, लेकिन यह सम्पूर्ण समाज की आकांक्षाओं को लगातार अभिव्यक्त करने के लिए पैदा होती है। किन्तु समाज अब अपने खिलाफ विभाजित हो गया है।

आधुनिक यूरोपीय कविता के तीन मुख्य प्रकार हैं—प्रगीत, महाकाव्य और नाटक। सबका विकास यूनान के प्रभाव के अंतर्गत हुआ। विकास-क्रम में उनकी कुछ आदिम विशेषताओं का ह्रास हुआ है। दरअसल यूनानी प्रगीत यथानाम गीत ही था। यूनानी महाकाव्य का पाठ समूह के सामने सार्वजनिक रूप से होता था। यूनानी नाटक में गाना और नृत्य करते हुए समूह-गान (कोरस) रहता था। इलियड और ओडिसी यूनान की महान् महाकाव्यात्मक कृतियाँ हैं।' इनकी रचना पद्‌पदी प्रबन्धकाव्य की शैली में हुई है, जो अतुकांत कविता की तरह निरन्तर आवृत्त इकहरी कविता है। 'इलियड' में प्रायः १५००० कविताएँ और 'ओडिसी' में १२,००० से थोड़ी अधिक हैं। 'इनियड' में ट्रॉजन युद्ध के दौरान आगमेमनन और एग्रिलेस के बीच द्वंद्व का आख्यान वर्णित है। 'ओडिसी' में बतलाया गया है कि कैसे प्रधान ओडिसेडस युद्ध के अंत में अपने सही रास्ते पर आ जाता है। ऐसी

कविता, गीत और नृत्य की आदिम भावभूमि के बीच क्या सम्बन्ध है, जिसकी हमने कविता के केन्द्र के रूप में पहचान की है ? ये कविताएँ धार्मिक त्योहारों के लिए अनधिकृत कर दी गई थीं। इनके पाठ की कला अपने आप में व्यवसाय थी। पाठ करने वाले होमेरिदाइ (होमर के पुत्र) नामक संघ से सम्बद्ध होते थे। यह विश्वास करने का कारण भी है, क्योंकि प्रागैतिहासिक काल में ये होमेरिदाइ यथानाम वस्तुतः पेशेवर चारणों का एक वंशानुगत गोत्र रहा है, जिसमें पिता अपना शिल्प (कला) पुत्र को सौंपता था। कविताओं का सस्वर पाठ नहीं किया जाता था, लेकिन होमेरिदाइ का यह रिवाज था कि अनुष्ठान के दौरान पाठ करनेवाला अपने हाथ में एक प्रकार की लाठी पकड़े रहता था। उनकी एक परम्परा यह थी कि उनके संघ का संस्थापक होमर वीणा पर गाता था। इसलिए अनुमान किया जाता है कि लाठी वीणा का परम्परित प्रतीक थी। यह खुद कविताओं द्वारा पुष्ट होता है, जिसका अभिप्राय प्रागैतिहासिक कालीन जीवन का वर्णन करना है। 'इलियड' और 'ओडिसी' में वर्णित फेमियोज और दूसरे चारण बराबर वीणा पर गाते हैं।' इसलिए महाकाव्य किसी समय गीत रहे होंगे।

'ओडिसी' में चार चारण-अनुष्ठानों का वर्णन है। एक साधारणतया गीत है, जो वीणा पर गाया जाता है। दूसरा भी वही (गीत) है, जो नृत्य के पहले गाया जाता है, जिसकी संगति चारण-गण वीणा पर करते हैं। अन्य दो अनुष्ठानों में चारण-दल समूह-गान करते हुए नाचता होता है। इससे स्पष्ट है कि ये गीत किसी समय नृत्य रहे होंगे। इस बात की पुष्टि षट्पदी महाकाव्य की जाँच से होती है। संभवतः उसकी स्थापना उसी तरह के एक दोहे के आधार पर हुई है, जैसा कि हम यूनान के पूर्ववर्ती समूह-काव्य में पाते हैं।

चारण काव्य का विकास अब स्पष्ट है। यह नायक और समूह-गान का प्रारम्भ एकल गान और टेक के आदिम सामंजस्य से हुआ। नायक और एकल गान का विकास हुआ, समूह-गान और टेक समाप्त हो गये। बाद में एकल गायक ने अपने उपकरणों का त्याग किया और गीत कविता हो गया। इस तरह महाकाव्य का जन्म हुआ। लेकिन अस्तित्व में इसे कौन लाया ?

यूनानी सभ्यता प्राचीनतर सभ्यता मिनोआन के अवशेष पर कायम हुई। जब वे कृषि-युग में प्रवेश कर गये थे, तब ये उत्तरवाले अभी आदिवासी ही थे। लेकिन उन्होंने जो धन लूटपाट द्वारा जमा किया था और विजय-युद्ध ने जो संकट उत्पन्न किया था, उससे मोइसिने और स्पार्टा जैसे विजित क्षेत्रों में प्रतिष्ठित राजाओं के अधीन अर्द्ध-सामंती सम्बन्धों के तहत फौजी दुस्साहसियों का एक छोटा सशक्त शासक-वर्ग पैदा हुआ। इस परिवर्तन के फलस्वरूप एक नये ढंग

का कवि, राजा के सैनिक दमन और शोषण के गुण-गान के साथ-साथ उससे जुड़े होने के कारण अपनी प्रतिष्ठा और नये प्रकार की कविता—वीररसात्मक गीत, युद्धोचित, पुरुषोचित, और धर्म-निरपेक्ष व्यक्ति की असीम जीवनी-शक्ति से पूर्ण इस नये वर्ग का दृष्टिकोण व्यक्त करता था। युद्ध पर निर्भर रहने के कारण ये राज्य ज्यादा समय तक टिके नहीं रह सके। ये आक्रमणकारियों की नई लहर द्वारा उलट दिये गये। माइसिने और स्पार्टा से बहिष्कृत होकर अनधिकृत राजवंश अपने संरक्षकों के साथ क्षुद्र एशिया के पश्चिमी किनारे की ओर भाग गये, जहाँ उन्होंने अपने को पुनस्स्थापित किया, लेकिन अपने पूर्व वैभव और शान-शौकत के बिना। उनके चारण और अधिक समसामयिक विजय-गान नहीं गाते थे, क्योंकि गानेवाला कोई नहीं था। वे अतीत की आदर्शीकृत स्मृतियों की ओर लौटे। अगमेमनन और नेस्टोर से अवतरित इन छोटे राजकुमार के दरबारों में धारा-प्रवाह गाये जानेवाले गीतों के शिथिल क्रम की तरह 'इलियड' और 'ओडिसी' का गायन आरम्भ हो गया। होमेरिदाई कई चारण-कुलों को मिलाकर एक हो गये, किन्तु अपवाद-रूप में वे प्रतिभाशाली थे और समय पर उन्होंने अपने प्रतिद्वन्द्वियो को मिला लिया।

इसके बाद व्यापार पुनः आरम्भ हुआ। समुद्रीयात्रा की प्रगति हुई। नये-नये नगर बसे। सर्वत्र व्यापारिक मार्गों से माल निर्यात किये जाने लगे और व्यापारियो के एक नये वर्ग के शीर्ष पर व्यापारी राजकुमारों द्वारा राजे और भू-कुलीन अलग फेंक दिये गये। व्यापारी राजकुमारों ने अपना दरबार कायम किया और तत्कालीन प्रमुख चारणों को आमन्त्रित किया। संभवतः उनमें से एक एथेन्स के पिसिस्ट्रेटो नेस्टोर के वंशज ने 'इलियड' और 'ओडिसी' के लिखे जाने की व्यवस्था की।

इलियड और ओडिसी का विकास समानान्तर हुआ है, जैसा कि जर्मन काव्य के इतिहास में चैडविक ने दिखलाया है। जब पहली बार हम सीजर की टिप्पणियों में, जिस ट्यूटोनिक जनजातियों के बारे में सुनते हैं, वे अभी भी जनजातियां हैं। टैसिटस के पृष्ठों में ये निश्चित रूप से विकसित हैं। वे कुछ पीढ़ियों के बाद रोमन साम्राज्य से अलग अपने राज्य का निर्माण कर रही हैं। टैसिटस कहता है कि उन्होंने प्राचीन गीतों को अक्षुण्ण रखा, जिसमें आर्मिनियस जैसे महान् नायकों के कार्यों को जीवित रखा गया था। ये एड्डास, नाइवेलंगेनलायड एवं बियोउल्फ के केन्द्र थे। ग्रीक और जर्मन महाकाव्य की बहुत सी प्रमुख समानताएँ-विशेषताएँ, जिन्हें चैडविक 'हिरोइक' कहकर पुकारता है, उन सामाजिक स्थितियों में सादृश्य के चलते हैं, जिनमें कविताओं की रचना की गई।[१]

अब प्रबंध काव्य के विकास का सर्वेक्षण करते हुए हम उन कवियों के बारे में विचार करें, जिन्होंने इसकी रचना की। उनकी क्या तकनीक थी और उनके श्रोता से क्या संबंध थे ? इसका उत्तर उन स्थितियों में ढूँढा जा सकता है, जिनमें महाकाव्य अभी भी जीवित कला है।

किरघिज़ आज किरघिज़ स्वायत्त गणतंत्र के स्वतंत्र और समान नागरिक हैं, जो हिन्दुकुश की उत्तरी लिएन शोन पर्वतमाला में पड़ता है। १९१७ की क्रांति के पहले पिछड़े, रोगग्रस्त, खानाबदोश स्पष्ट रूप से समाप्त होने की स्थिति में थे। लेकिन अपनी कविता के लिए विख्यात थे। इनके हिसाब-किताब का पता रॉडलोव से चल जाता है, जो उनकी इस स्थिति को जानता था। वे सब कवि थे। प्रायः प्रत्येक व्यक्ति वीररसात्मक वीरगाथा-काव्य का आशुकथन कर सकता था। हालांकि सिर्फ पेशेवर कवि ही जनता में इसका पाठ करते थे। ये देश में एक त्योहार से दूसरे त्योहार तक कोपोज नामक वाद्ययंत्र के साथ घूमते थे। हर स्थानीय समुदाय का अपना चारण रहता था, जिसकी नियुक्ति वह अपनी उपलब्धियों या विजय-गान के लिए करता था। इसकी तकनीक का उल्लेख इस प्रकार किया गया है—

'प्रत्येक चारण निपुणता के साथ सदैव आशुकथन करता है, जिसके कि वह एक गीत का ठीक उसी रूप में पाठ नहीं कर सकता है। लेकिन इसका अर्थ यह नहीं है कि वह हर समय नई कविता रचता है। उसकी प्रक्रिया महावाद्य-वादक की तरह की है। जिस प्रकार महावाद्य-वादक उन सभी गतों को समन्वित रूप से प्रस्तुत करता है, जिनसे वह क्षण की प्रेरणानुसार संक्रमणों और अभिप्रायों से परिचित है, और इस प्रकार पुराने में से नये का निर्माण करता है। इसी तरह का काम महाकाव्य-चारण भी करता है। उसकी लंबी साधना प्रशंसनीय है कि उसके पास उत्पादन की संपूर्ण श्रृंखला है, जिसे वह वर्णन-क्रम के अनुरूप एक साथ उपयुक्त संरचना में प्रस्तुत करता है। इनमें निश्चित घटनाओं और स्थितियों के चित्र रहते हैं। मसलन, एक नायक का जन्म, उसका लालन-पालन, हथियारों का यशगान, युद्ध की तैयारी, युद्ध की आँधी, युद्ध के पूर्व नायक का संवाद, लोगों और घोड़ों के चित्रण, एक दुलहन (नायिका) का नख-शिख-वर्णन। इन जड़ तत्वों को, स्थिति के अनुकूल यथाअवसर खोजी गई पंक्तियों के साथ संयुक्त करने में कला निहित है। इन निर्माणपरक तत्वों का इस्तेमाल बिल्कुल भिन्न तरीके से किया जा सकता है। वह कुछ ही प्रयत्नों के बाद अधिक पूर्णता के साथ चित्र बनाना और उसमें रंग भरना जानता है, अथवा सभी विवरणों (डिटेल्स) को महाकाव्यात्मक पूर्णता के साथ विस्तार देता है। इनमें अधिकांश

तत्व उसके अधीन होते हैं। जितनी ही अधिक उसके कार्यों में विविधता होती है, उतनी ही अधिक उसकी गाते जाने की क्षमता अपने श्रोताओं को बिना थकाने वाली सिद्ध होती है। वह जिस प्रकार बातचीत करता है और लगातार आख्यान कह सकता है, उसी प्रकार वह दिन भर, सप्ताह भर, एक माह तक गाता रह सकता है।'

कविता में शब्दों का नियोजन कृत्रिम ढंग से किया जाता है और अगर चारण इस माध्यम में उतना प्रवाहपूर्ण है, जितना कि वह सामान्य भाषा में है तो यह इस कारण है कि उसके पास पारम्परिक प्रतिपादनों की सूची है, जिसमें सभी कथ्य (Contents) समाहित होते हैं, जिनका संबंध उसके विषय सामाजिक जीवन के निर्धारित रीति-रिवाजों और प्रक्रियाओं से होता है। ये उसके शिल्प के हिस्से हैं। महाकाव्य की शैली सरल-सहज होती है। कारण कि यह औपचारिक या सामूहिक होती है। इसका प्रमुख परंपरित चरित्र आशुकवित्व के रूप में उसके उद्भव से निर्धारित होता है। यही चारण-कला का रहस्य है। इसके विपरीत अभिजात कवि आशुकवित्व की देन खो चुका है, लेकिन इसी बीच उसने अपने माध्यम को व्यक्त करने की क्षमता अर्जित कर ली है और इस प्रकार वह सचेतन कलाकार हो गया है।

महाकाव्य-शैली की ये विशेषताएँ विश्वसनीय हैं। जिस प्रकार इन किरघिज खानों का सामाजिक विन्यास ओडिसीउस के स्थान में पुनः सामने आता है, उसी तरह उनका भाषिक प्रयोग 'ओडिसी' में दिखलाई पड़ता है। यदि हम यूनानी महाकाव्य की तुलना जर्मन काव्य से करते हैं तो हम उन्हीं जड़ कथाओं, आलंकारिक प्रयोग और सोने के लिए बिछावन पर जाने, उठने, भोजन तैयार करने, आगंतुकों का स्वागत करने, घोड़ों को जोतने आदि का बार-बार वर्णन करने वाले अनुच्छेदों का भांडार पाते हैं। ऐसी विशेषताओं की उपस्थिति प्रमाण है कि यूनानी और जर्मन काव्यों का विकास उन्हीं स्थितियों में हुआ है, जैसा कि रॉडलोव ने बतलाया है।

हम इलियड और ओडिसी की श्रेष्ठता कलाकृति के रूप में एदास और बियोवुल्फ तथा अन्य कृतियों से किस रूप में प्रमाणित करें? यूनान की ऐतिहासिक स्थितियाँ महाकाव्य के विकास के लिए आश्चर्यजनक रूप से अनुकूल नहीं हैं। मैं पूरे प्रश्न को नहीं लूंगा, लेकिन एक बिन्दु से वे स्थितियाँ, जिनमें कविताएँ लिखी जाने को प्रतिश्रुत थीं, उनका संक्षेप में प्रतिपादन करूंगा। प्राचीन यूनानियों का विश्वास था कि वे ईसा-पूर्व छठी शताब्दी के उत्तरार्द्ध में पिसिट्रेटोस के पर्यवेक्षण में लिखी गई थीं। इस संबंध में विश्वास करने का हर संभव

कारण है कि यह परंपरा सही है। लेकिन पूरे यूनान में इससे बहुत पहले रचना की जाती रही थी। होमेरिदाइ इसका लाभ उठाने में इतने मंद क्यों थे? क्योंकि वे सुसंगठित थे। उनकी मौखिक परंपरा इतने ऊँचे ढंग से सुदृढ़ या कायम थी कि उनके लिए कलम का कोई इस्तेमाल नहीं था। वे अपना संग्रह (काव्य-संग्रह) अपने मस्तिष्क में रख कर चलते थे। इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है।

होमेरिदाइ की मौखिक परंपरा के बारे में विलक्षणता का एकमात्र यही बिन्दु है, जिस पर मैं जोर दे रहा हूँ कि उन्होंने इसे उस समय तक अक्षुण्ण रखा, जब तक कि उनके गिर्द शिक्षा का पूरा प्रचार-प्रसार नहीं हो गया और इसने लिखित साहित्य और साहित्यिक आलोचना की समझदारी विकसित नहीं कर दी। परिणामतः जब वे कविता लिखने को प्रतिबद्ध हुए, उसका कार्य बहुत कुशलतापूर्वक संपन्न किया जाता था।

महाकाव्य की लेखन-शैली का विशिष्ट सौंदर्य लिखित कविता की तुलना में इसकी प्रवाहशीलता और ताजगी में है। यह आशुकवित्व का गुण है। इसके नये-नये रंग उभरते हैं, जैसे ही यह एक आनंद में डूबी भीड़ से दूसरी आनंद-मग्न भीड़ से होकर गुजरती है। प्रत्येक क्षणिक उत्तेजना के उत्तर में यह चमत्कृत होती है। लेकिन इसकी दीप्ति दुर्ग्राह्य है। इसके शब्द पंखिल होते हैं और वे नष्ट नहीं होते।

किर्षिज के दूसरे पाठ का उदाहरण लें। रॉडलोव उसके कविता लिखने की प्रक्रिया का वर्णन करता है—

मेरी सारी कोशिश के बावजूद मैंने पूर्णरूप से चारणत्व के पुनर्प्रस्तुतीकरण में सफलता नहीं प्राप्त की है। उसी गीत को पुनः गाना, मंथर श्रुतलेखन, और बीच-बीच में मेरे हस्तक्षेप से अच्छे गीत के लिए उत्तेजना अनिवार्यतः दूर हो गई। चारण सिर्फ थके और उपेक्षापूर्वक श्रुतलेखन कर सकते थे। यह लिखवा सकते थे, जो वह पहले कह चुकते थे। रॉडलोव की कठिनाई ध्वनि-लेख के द्वारा अंशतः हल हो गई है, किन्तु यह अपर्याप्त है। चारण उसी जिन्दादिली के साथ मशीनवत् नहीं गा सकेगा, जिस प्रकार वह समूह के सामने गाता था। इस प्रभाव का पूर्ण समर्थन सिर्फ अपनी पीढ़ी में पाया गया है, जैसा कि अंतिम पाठ में आप देखेंगे।

जिन स्थितियों में जर्मन गीत लिखे गये थे, वे बहुत कुछ अनुकूल थीं और इसलिए यह संभव है कि होमर से उनकी हीनता ज्यादातर संप्रेषणीयता के अभाव के कारण है। शिक्षा का प्रसार तथाकथित अंधेरे युगों के दौरान बहुत धीमा था और दीर्घकाल तक यह लैटिन तक सीमित रहा। पश्चिमी यूरोप में

लोकप्रिय कविता गैर धार्मिक होने के कारण प्रोत्साहन नही प्राप्त कर सकी। जब अलक्विन ने लिन्डी सफर्ने के धर्माध्यक्ष के प्रति लिखा—'जब पादरी एक साथ दिन का भोजन करते हैं, ईश्वर के शब्दों को पढ़े जाने दो।' यह बात एक ऐसे अवसर पर कही गई है, जो एक पाठक के सुनने के लिए है, वीणावादक के लिए नहीं। पादरियों के संलाप के लिए है, न कि ये गैर ईसाइयो की कविताएँ हैं। इंजिल को ईसा मसीह से क्या सरोकार है ?' होमेरियाइ दरबार से आतंकित थे और पवित्र गीत की दृष्टि से मान्यता-प्राप्त अधिकारी। 'जॉंगल्यूर' और 'स्कॉप' से उनको काफी लाभ थे।

क्या 'इलियड' और 'ओडिसी' की रचना किसी एक रचनाकार द्वारा की गई थी या बहुत से रचनाकारों के छोटे-छोटे गीतों से वे संकलित की गई थीं ? यह होमर के सम्बन्ध में मुख्य प्रश्न है; जिसको लेकर समन्वयवादी और अलगाववादी दो श्रेणियों में विभाजित हो गये। शास्त्रीय विद्वान् डेढ़ सौ सालों तक विवाद करते रहे हैं। उत्तर नेति-नेति है। कर्तृत्व के सभी एकल या सयुक्त (मिलित) सिद्धान्त विन्दु से परे हैं। कर्तृत्व की धारणा अव्यावहारिक है। उत्तरोत्तर निश्चित रूप धारण करते हुए क्षण की प्रेरणा के अनुकूल तात्कालिक परिवर्तन की बहुमूर्तिदर्शीमूलक पृष्ठभूमि से इन कविताओं ने रूप ग्रहण किया; क्योंकि आशुकवित्वशक्ति विफल हो गई और उसके बाद से वे (कविताएँ) धीरे-धीरे इस स्थिति में छोड़ दी गईं कि उनकी अपनी अंतिम आकृति में सामान्य यथार्थवाद और आदिम, लोकप्रिय कविता के नैसर्गिक सौंदर्य और कला के सूक्ष्म आलोचनात्मक व्यक्तिवाद के साथ जुडाव हो गया है। इस प्रकृति से वे न तो किसी एक कलाकार द्वारा अथवा अपने लक्ष्यों के लिए अलग-अलग काम करते हुए स्कूल-कार्य के अंतर्गत आती थीं, जिसमें अनुशासित और समर्पित गुरु-शिष्यों ने अपनी विरासत को पूरा करने में अपने जीवन दे दिये। इनमें सबसे अच्छे सृजनधर्मी कलाकार थे और उनमें होमर एक महान् कलाकार था। फिर भी उसकी कविताओं में मौलिकता परंपरागत सामग्री में संस्कार और सामंजस्य उपस्थित करने को लेकर है, न कि उसमें कोई क्रांतिकारी परिवर्तन करने में। 'इलियड' और 'ओडिसी' आदिम काव्यों की तरह की सामग्री से उसी तरह रचित हैं। लेकिन उनमें निहित गुण आशुकवित्व में है, जो अपनी स्वतःस्फूर्तता को बिना खोये एक हद तक कायम है और जिसका विकास कला में हुआ है। और यह सब ऐतिहासिक परिस्थितियों के विलक्षण समन्वय से संभव हुआ, जिसने आशुकवित्व और रचना, वक्तृत्व और लेखन के बीच पुल का काम किया, जिससे भीड़ की सांसरहित चुप्पी और चमकती आँखों से अनुप्राणित आदिम चारणों की अपूर्व चिन्तित साहसिकता

जैसी कुछ लिखित शब्द के सक्रिय किन्तु टिकाऊ माध्यम के रूप में दिखायी पड़ती थी।

मुझे स्पष्टतः स्मरण है कि होमर के बारे में मेरी निजी ग़लतफ़हमियाँ किस प्रकार दूर हुई। मैंने 'ओडिसी' को पहले पढ़ा और स्कूल के विद्यार्थी की तरह उछल पड़ा, जब मैंने यह पंक्ति पढ़ी—'वह भूल में पूरी तरह पड़ गया, उसकी घुड़सवारी भूल गई।' (उसका यही अर्थ है लेकिन उसकी मधुरता अनुवाद से परे है) यह मुझे भव्य, अनुप्राणित की तरह प्रतीत हुआ। बाद में मैंने 'इलियड' में वही पंक्ति पढ़ी। यह क्षुब्ध करनेवाली थी। यदि यह सचमुच अनुप्राणित थी तो उसकी आवृत्ति क्यों हुई ? संपादक सिर्फ यह सुझाव दे सके कि एक अनुच्छेद दूसरे की अनुकृति है। लेकिन इससे मुझे संतोष नहीं हुआ। कारण कि उस मामले में कविताएँ कुछ नहीं बल्कि जोड़जाड़ थी। मैं निराश हुआ।

उसके बाद मैं आयरलैंड गया। वहाँ उन फटीचर किसानों की बातचीत ने, जैसा कि मैंने समझा, मुझे आश्चर्य में डाल दिया। ऐसा लगा जैसे होमर जीवित चला आया हो। इसकी जीवनी शक्ति समाप्त होनेवाली नहीं थी। तथापि यह लयात्मक, सानुप्रास, रूपात्मक और कृत्रिम थी। एक दिन यह सुनाया गया कि एक औरत को बच्चा हुआ है। मुझे सूचित करनेवाले के शब्दों में—'वह पश्चिम से अपना बोझ लायी है।' मैं इस विभ्रम को समझ गया। प्रायः जब तृणभूमि का अभाव होता, तब मैं पहाड़ियों से नीचे आती झाड़ियों के नीचे दुहरे झुकी औरतों को देखता। कैसा सुन्दर बिम्ब ! मैंने सोचा ! दिन निकल जाने के बाद मैंने तीन-चार लोगों से यही व्यंजना सुनी। यह सामान्य विशेषता थी।

उस तरह के कई अनुभवों के बाद मैंने महसूस किया कि ये लोगों के अधरों से निकलनेवाली बहुमूल्य चीजें नई नहीं थी। वे शताब्दियों पुरानी थीं। होमर की तरफ लौटते हुए उसे नये प्रकाश में पढ़ा। वह जनकवि था—अभिजातवर्गीय निस्संदेह था, लेकिन उस युग का था, जिसमें वर्ग-विभेद ने अभी तक झोपड़ी और महल के बीच एक सांस्कृतिक विभेद नहीं पैदा किया था। उसकी भाषा कृत्रिम थी, फिर भी यह कहना आश्चर्यजनक लगेगा कि यह कृत्रिमता स्वाभाविक थी। यह उर्ज्वसित जन-भाषा थी। इसमें आश्चर्य नहीं कि वे उसे सुनने के लिए जमा हो जाते थे।

पाँचवाँ अध्याय

नाटक का विकास

नाटक में अभिनय और अनुकृति की प्रधानता होती है। यह परंपरित रूप से अनुकृतिमूलक होता है। यूनानी नाटक में कोरस (समूह-गान) होता है—गाने और नाचने वाले लोगों का दल। संरचना में इसलिए यह महाकाव्य की अपेक्षा भिन्न और प्राचीन होता है। इसके स्वरूप में सम्मोहन से उद्भूत होने के चिह्न निहित होते हैं। फिर भी एक कला-विधा के रूप में यह वर्ग-समाज के परवर्ती चरण से सम्बन्धित है।

आदिम अनुकृतिमूलक नृत्य, जैसा कि हमने देखा है, सही काम के लिए एक तरह का पूर्वाभ्यास था। इस स्थिति में यथार्थ और विश्वसनीय के बीच सामान्य सम्बन्ध था। लेकिन तकनीक के विकास के साथ पूर्वाभ्यास अनावश्यक हो गया और तब नृत्य का सम्बन्ध श्रम-प्रक्रिया से समाप्त होने लगा। यह आर्थिक की बजाय नये सामाजिक कार्य के अनुकूल हो गया। बावजूद इसके चूंकि श्रम के ज्यादा विशेषीकृत हो जाने के कारण सम्मोहन खुद एक विशेषीकृत व्यापार हो गया। नृत्य पूर्वाभ्यास न रहकर तांत्रिकों और पुजारियों के पर्यवेक्षण में किया जानेवाला अनुष्ठान हो गया, जो अभी भी जन-कल्याण के लिए जरूरी समझा जाता है, लेकिन उत्पादन-श्रम से जिसका कोई सारोकार नहीं रह गया।

महाकाव्य युद्ध से अभिप्रेरित था। नाटक के विकास की प्रेरणा कृषि के विकास से मिली। आदिम समाज में युद्ध पुरुषों का कार्य था जबकि कृषि, वाटिका की जुताई के आरम्भिक प्रक्रम में स्त्रियों का विशेष कार्य-क्षेत्र था। दूसरे, भोजन जुटाने, शिकार करने या पशुपालन की तुलना में कृषि ज्यादा कठिन कार्य है। इसलिए इसमें बच्चों के जन्म के अनुष्ठान और मिट्टी को उर्वर बनाने आदि के साथ सम्मोहनमूलक नई कार्य-विधियों का विस्तार सम्मिलित हुआ। जब भी हम सामाजिक परिप्रेक्ष्य का अध्ययन करेंगे, जिसमें कृषि का विकास हुआ, तब हम पायेंगे कि शिशु-जन्म की देवी फसलों को वरदान या अभिशाप देती हैं। कृषि-सम्बन्धी अनुष्ठानों के केन्द्र में एक राजा का चित्र उभरता है, जो एक निश्चित काल तक राज्य करने के बाद मर जाता है। इस महत्वपूर्ण रीति का विश्लेषण इस तरह का अनुष्ठान है, जो उस काल से सम्बन्धित है, जबकि राजाओं के पास शाही

औरतों, रानियों के लिए सिर्फ नौकर थे, जिनको सर्वप्रमुख अनुष्ठान ने समाज में एक ऊँची प्रतिष्ठा प्रदान की। उन्हें इसलिए गर्भ धारण करना पड़ता था कि पृथ्वी फलवती हो सके। वे राजा का शरीर धारण किये हुए ईश्वर से गर्भ धारण करती थी, जो अपने उद्देश्य के पूरा हो जाने के बाद गिरा दिया जाता था, कारण कि दिव्य होने के कारण वह अमर था। समूचे निकटवर्ती पश्चिम में इस रिवाज के खत्म हो जाने के बहुत बाद इसकी स्मृतियाँ एक दिव्य युग्म—एक ईश्वर जो मरता है और अपनी पत्नी, बहन या माता द्वारा जिसका मृत्यु-शोक मनाया जाता है, के सम्प्रदाय में जीवित है। ऐसे बेबिलोनिया एडोनिसा में ताम्मुज और इश्तार, फोएनिसिया में एस्टार्टे, मिस्र में ओसिरीस और इसिस, क्षुद्र एशिया में अट्टिस और सिबेले यूनान में, डायोनिसस और सिमेले थे।[1]

होमर की कविताओं में डायोनिसस की पूजा के बारे में हम बहुत थोड़ा जानते हैं। इसका कारण यह है कि होमर की परंपरा ने फौजी सरदारों के दरबारों में रूप ग्रहण किया, जिन्होंने विजयाधिकार से शासन किया और जिन्होंने कभी हल पर हाथ नहीं रखा। हालांकि यह परंपरा किसानों के बीच जीवित रही, जिन्होंने खेत जोतना जारी रखा। इसका संरक्षण एक महिला पुजारिन के नेतृत्व में संचालित महिलाओं की रहस्यवादी समितियों द्वारा किया जाता रहा। उसकी धर्म-विधि व्यभिचारपूर्ण और उच्छृङ्खल थी। उसमें भाग लेनेवाले आविष्ट होते थे। इसका विषय रहस्यात्मक था, जो सिर्फ इसके प्रवर्तकों को ही ईश्वर के जन्म, मृत्यु और पुनरुत्थान की जानकारी थी। उसकी मृत्यु कभी-कभी वास्तविक मानव-त्याग—या तो स्वयं पुजारी का, जो ईश्वर का स्वरूप था अथवा उसका स्थानापन्न था, का रूप ले लेती थी। देश के कुछ हिस्सों में ये सम्प्रदाय रोमनों के समय तक कायम रहे, लेकिन अधिकांश जिलों में उनका रूपांतरण कृपक मूकाभिनय में हो गया। और तब एथेन्स के इतिहास की विशिष्ट परिस्थितियों में इस मूकाभिनय का विकास नाटक के रूप में हुआ। यह कैसा हुआ, यह दिखलाने के लिए मैं आर्थिक क्रांति के बारे में कुछ जरूर बताना चाहूँगा, जिसने ईसापूर्व सातवीं और छठी शताब्दियों में यूनान को हिला दिया था।

ईसा-पूर्व आठवीं शताब्दी में यूनान असंख्य छोटे-छोटे राज्यों का देश था, जो सामान्य कृषि व्यवस्था की दृष्टि से कमोबेश स्वावलंबी थे। शासक बड़े भूस्वामियों की वंशानुगत जाति के थे, जो वीरगाथा-काल के सरदारों के वंशज थे। प्रजा में छोटे निःशुल्क जोतदार, कृषिदास, बटाईदास किसान और कारीगरों का एक छोटा वर्ग था। यह काल भू-कुलीनतंत्र का था। इसका अंत सामानों के निर्धारण और व्यापार के विकास द्वारा हुआ। मुद्रा से परिचय के कारण व्यापार सुविधा-

पूर्ण हुआ, भूमि से अलग धन के एक नये रूप को और अभी तक राज्य को नियंत्रित करनेवाले भूमिपतियों के विपरीत व्यापारी, धनी आदमियों के एक नये वर्ग के विकास को प्रोत्साहन मिला। इन दोनों वर्गों के बीच तेज लड़ाई शुरू हुई, जिसकी परिणति अत्याचार में हुई। अत्याचार व्यापारी राजकुमार की तानाशाही का था, जिसने राजसत्ता को व्यापारी-वर्ग के सहयोग से प्राप्त किया। भू-सामंतों को निर्वासित किया, उनकी जागीरों को किसानों के बीच बाँट दिया, नगर-पुनर्निर्माण की बड़ी योजना को आरम्भ किया और व्यापार को प्रोत्साहित करने के लिए सारा संभव प्रयत्न किया। इस प्रगतिशील आर्थिक नीति को देखते हुए कहा जा सकता है कि सक्रिय सम्बन्ध सांस्कृतिक विकास से था। एथेन्स के अत्याचारी पेसिस्ट्रेटोज ने जो महाकाव्य के लिये किया, उसका जिक्र मैं पहले ही कर चुका हूँ। उसने नाटक के लिये ज्यादा किया।

कोरिन्थ में छठी शताब्दी के आरंभ में उस नगर के अत्याचारी शासक के एक शाही कवि ने डायोनिसस की धर्म-विधि से डियाइरैम्ब नामक एक नये प्रकार के सामूहिक अनुष्ठान को विकसित किया, जिसमें नेता (नायक) चरणों का पाठ करता है। टेक वाले समूह-गान के चरणों का पाठ करते हुए, नेता सहित जुलूस पर यह संभवतः आधारित होता है। धार्मिक कार्य, स्तवन, पुजारी, कवि और उनके उपासना-गीत समूह-गान हो गये हैं।

कालांतर में एथेन्स में वैसा ही कुछ संभवतः कोरिन्थ के प्रभाव के अंतर्गत हुआ है। एथेन्स के नाटक के सम्बन्ध में अरस्तू का कहना है कि त्रासदी का विकास डियाइरैम्ब के नेताओं या नायकों के आशुकवित्व से हुआ। उसके कहने का जो अर्थ है वह यही है। त्रासदी का केन्द्र डियाइरैम्ब का समूह-गीत है और इस केन्द्र का प्रसार समूह गान के नेता का एक अभिनेता में, पहले एक अभिनेता, फिर दो, फिर तीन—रूपांतरण किया गया। कैसे यह रूपांतरण संभव हुआ? अभिनेता के लिए यूनानी शब्द का सही अर्थ है व्याख्याकार। यदि डियाइरैम्ब का प्रादुर्भाव रहस्यात्मक समिति द्वारा किये गये डायोनिसस के समवेत भाग्योत्सव के रूप में हुआ तो यह स्पष्ट है कि जब इसका जनता के बीच आयोजन होगा तो इसको व्याख्यायित करने की जरूरत होगी। हम कल्पना करें कि इस प्रकार की सोसाइटी एक नृत्य आयोजित करती है, जिसमें ईश्वर की मृत्यु का अभिनय किया जाता है। आयोजक समझते हैं कि नृत्य का क्या अर्थ है। किन्तु दर्शक नहीं समझ पाते। उसी तरह कुछ बिन्दुओं पर नेता—पुजारी या कवि—आगे आता है और, 'मैं डायोनिसस हूँ' जैसे कई शब्दों में कथा की व्याख्या करते हुए कहता है। यह कहने के सिलसिले में वह एक व्याख्या-

औरतों, रानियों के लिए सिर्फ नौकर थे, जिनको सर्वप्रमुख अनुष्ठा
समाज में एक ऊँची प्रतिष्ठा प्रदान की। उन्हें इसलिए गर्भ धारण करना प
था कि पृथ्वी फलवती हो सके। वे राजा का शरीर धारण किये हुए ईश्वर से
धारण करती थीं, जो अपने उद्देश्य के पूरा हो जाने के बाद गिरा दिया जाता,
कारण कि दिव्य होने के कारण वह अमर था। समूचे निकटवर्ती पश्चिम में
रिवाज के खत्म हो जाने के बहुत बाद इसकी स्मृतियाँ एक दिव्य युग्म—एक ई
जो मरता है और अपनी पत्नी, बहन या माता द्वारा जिसका मृत्यु-शोक मना
जाता है, के सम्प्रदाय में जीवित है। ऐसे वेबिलोनिया एडोनिसा में ताम्मुज़ अ
इश्तार, फोएनिसिया में एस्टार्टे, मिस्र में ओसिरीस और इसिस, क्षुद्र एशिया
अट्टिस और सिवेले यूनान में, डायोनिसस और सिमेले थे।[1]

होमर की कविताओं में डायोनिसस की पूजा के बारे में हम बहुत थोड़ा जा
हैं। इसका कारण यह है कि होमर की परंपरा ने फौजी सरदारों के दरबारों में
ग्रहण किया, जिन्होंने विजयाधिकार से शासन किया और जिन्होंने कभी हल पर हा
नहीं रखा। हालांकि यह परंपरा किसानों के बीच जीवित रही, जिन्होंने खेत जोत
जारी रखा। इसका संरक्षण एक महिला पुजारिन के नेतृत्व में संचालित महिला
की रहस्यवादी समितियों द्वारा किया जाता रहा। उसकी धर्म-विधि व्यि
और उच्छृङ्खल थी। उसमें भाग लेनेवाले आविष्ट होते थे। इसका विषय
था, जो सिर्फ इसके प्रवर्त्तकों को ही ईश्वर के जन्म, मृत्यु और पुनरुत्थान
जानकारी थी। उसकी मृत्यु कभी-कभी वास्तविक मानव-त्याग—या तो
पुजारी का, जो ईश्वर का स्वरूप था अथवा उसका स्थानापन्न था, का
लेती थी। देश के कुछ हिस्सों में ये सम्प्रदाय रोमनों के समय तक कायम
लेकिन अधिकांश जिलों में उनका रूपांतरण कृपक मूकाभिनय में हो गया।
तब एथेन्स के इतिहास की विशिष्ट परिस्थितियों में इस मूकाभिनय का
नाटक के रूप में हुआ। यह कैसा हुआ, यह दिखलाने के लिए मैं आर्थिक
के बारे में कुछ जरूर बताना चाहूँगा, जिसने ईसापूर्व सातवीं और छठी
में यूनान को हिला दिया था।

ईसा-पूर्व आठवीं शताब्दी में यूनान असंख्य छोटे-छोटे राज्यों का देश
सामान्य कृषि व्यवस्था की दृष्टि से कमोवेश स्वावलंबी थे। शासक बड़े भूस
की वंशानुगत जाति के थे, जो वीरगाथा-काल के सरदारों के वंशज थे
में छोटे निःशुल्क जोतदार, कृषिदास, बटाईदार किसान और कारीगरों
छोटा वर्ग था। यह काल भू-कुलीनतंत्र का था। इसका अंत सामानों के
और व्यापार के विकास द्वारा हुआ। मुद्रा से परिचय के कारण व्यापार

अमेरिका की खोज हुई। वस्तु-उत्पादन के अनुपयुक्त होने के कारण सामंती-व्यवस्था का पतन हुआ और उसकी जगह पूंजीवादी व्यवस्था ने ले ली। यह बूर्ज्वा क्रांति थी। जिस अवधि से तत्काल हमारा संबंध है, वह सोलहवीं सदी है, जबकि ट्युडोर्स ने बूर्ज्वाजी द्वारा समर्थित पूर्ण राजतंत्र की स्थापना की। यही समय था, जब कि अंग्रेजी नाटक का कला-रूप में उद्भव हुआ।

चैम्बर्स के अनुसार मध्यकालीन रहस्यमूलक नाटकों का बीज ईस्टर लिटुर्जी का 'क्वेम क्वेटिरीस' था, जिसका विस्तार ईस्टर मिथक—फरिश्ते, एपौस्टल्स और स्वयं ईसा मसीह से तीन मेरियों का मिलन—की अन्य घटनाओं के नाट्यकरण के द्वारा हुआ।[1] लिटुर्जी ने नाटक की रचना क्यों की? संभवतः नाट्यकरण की पहली प्रेरणा कृषक-वर्ग से मिली, जो स्वाभाविक रूप से कुछ उपयोगी वस्तुओं—सम्मोहन में धर्म-विधि को रूपांतरित करने की ओर प्रवृत्त हुआ। गिरजाघरों के बाहर अभी भी नाटकीय धर्मविधियों, मूकाभिनय और पूर्व ईसाई-पूर्वजों से विरासत में मिले मौसमी त्योहारों के रूप में जीवित रही। जर्मन लोग सामान्य ढंग की गुह्य सम्प्रदाय-समितियों के संरक्षक समझे जाते हैं, जैसा कि हम प्राचीन यूनान में पाते हैं। बूर्ज्वाजी के उदय के साथ ही रहस्यात्मक नाटक धर्म-पीठ से सार्वजनिक स्थानों में स्थानान्तरित हो गये—पादरी से संघों द्वारा हस्तगत कर लिये गये। इस रूप में वे धर्म-निरपेक्ष हो गये। उसके बाद उनका विकास इतनी तेजी से हुआ कि उनके अन्तर्माध्यमिक सम्बन्ध बिल्कुल स्पष्ट नहीं हैं, लेकिन एक बात साफ है। ट्यूडोर्स इन्हें दरबारों में लाये। राजा के नाटककार, जैसा कि वे कहे जाते थे, राज-परिवार के अंग थे। ये पेशेवर थे। इसके अलावा अव्यावसायिक आयोजन या प्रदर्शन—आमोद-प्रमोद, प्रहसन, शोभा-यात्राएँ ज्यादा लोकप्रिय थे। सर टामस मूर ने दरबार में नाटकों की रचना करते हुए, जिनमें वह खुद भी कभी-कभी हिस्सा लेते थे, यह रेखांकित किया है—'बड़े दिन के अवसर पर वह एकाएक अभिनेताओं के बीच उतरते थे और उनमें तत्काल उस चीज का अध्ययन वे कभी नहीं कर पाते थे जो उनकी निजी भूमिका में आती थी।'[2]

इसलिए हम देखते हैं कि कुछ अर्थों में एथेन्स की जनवादी क्रान्ति और इंगलैण्ड की बूर्ज्वा क्रान्ति में समानता है। दोनों में एक सामान्य कृषि-अर्थ-व्यवस्था से मौद्रिक अर्थ-व्यवस्था में संक्रमण की स्थिति दिखाई पड़ती है। दोनों में एक नई कला—नाटक का विकास हुआ। लेकिन दोनों में मूलभूत अन्तर भी था। एक में आधार दास-श्रम और दूसरे में मजदूरी-श्रम था। प्राचीन जनतन्त्र भू-मध्य के छोटे-कोने तक सीमित था। उसका मान सूक्ष्म था और यह डेढ़ सौ

कार की भूमिका अदा करता है और इस तरह एक अभिनेता होने के क्रम में होता है।

अरस्तू हमें बतलाता है यूनानी त्रासदी का आरंभ सिर्फ एक अभिनेता से हुआ और वह आगे बतलाता है कि शुरू के दिनों में यह भूमिका खुद कवि अदा करता था। यह हमारे क्रम को पूरा करता है—पुजारी-कवि-अभिनेता। पुजारी आविष्ट रहता था, कवि अनुप्राणित होता था और यूनानी नाटक के प्रारंभ से लेकर अंतिम दिनों तक अभिनय-व्यवसाय में लगे सदस्यों के साथ एक निश्चित मर्यादा जुड़ी रहती थी। क्यों? उनकी मर्यादा प्रारंभ से थी। किसी समय जो देववाणी हुआ करती थी, उसे व्यक्त करने के माध्यम थे। अभिनेता ने जिस भूमिका की घोषणा की थी, और जिसकी रचना कवि ने उसके लिए की थी, उसे कवि-अभिनेता, जो अपनी भूमिका बोलता था—आशुकथन करता, प्रेरित करता था—डायोनिसस के पुजारी से डियाइरैम्ब के कवि-नायक के माध्यम से अवतरित होता था, जो चूंकि ईश्वर अपने शरीर में प्रवेश कर चुका है, और उसे आविष्ट कर रखा है, इसलिए वह ईश्वर है।

यूनानी नाटक के विकास की दिशा में अंतिम कदम छठी शताब्दी के अंत में उठाया गया। एथेन्स के आततायी डायोनिसस के इन रहस्यों को शहर तक लाया गया। उनके लिये एक थियेटर बनाया गया और उनको प्रतिष्ठित किया गया। उसके बाद अत्याचार और अन्याय को समाप्त कर दिया गया। व्यापारी-वर्ग अब साधिकार शासन करने में काफी मजबूत साबित हुआ और उसने एक जनतन्त्रात्मक संविधान लागू किया। कुछ सालों के बाद नाटकोत्सव को पहले की अपेक्षा अधिक भव्य तरीके से पुनर्गठित किया गया। इस समय तक एसकाइलस की उम्र सिर्फ २१ वर्ष की थी और इसलिए एथेन्स के उत्थान और नाटक के उत्थान को देखते हुए हम निश्चित तौर पर कह सकते हैं कि एथेन्स का नाटक जनवादी क्रांति की उपज था।

अब हम अपने देश की ओर लौटें। बारहवीं सदी तक अर्थ-व्यवस्था सामंती जागीर—सामंत और उसके भू-दास, और सीमित संख्या में कारीगरों, से निर्मित एक स्वायत्त ईकाई—पर आधारित थी। जिस प्रकार भू-दास या कृषि-दास, भू-सामंतों या जमीन्दारों की प्रजा थे, उसी तरह सामंतों की भी नवाब के प्रति निश्चित सेवाएं थीं और नवाबों की राजाओं के प्रति। सामंती व्यवस्था वंशानुगत किस्म की उत्तराधिकार-प्रणाली पर आधारित थी। इसके बाद वस्तु-उत्पादन का विकास हुआ, जिसने बुर्ज्वा संघों द्वारा नियंत्रित शहरों के विकास को प्रगति की दिशा में मोड़ा। और जल-यात्रा तथा व्यापार-वृद्धि हुई। फलस्वरूप

अमेरिका की खोज हुई। वस्तु-उत्पादन के अनुपयुक्त होने के कारण सामंती-व्यवस्था का पतन हुआ और उसकी जगह पूंजीवादी व्यवस्था ने ले ली। यह बूर्ज्वा क्रांति थी। जिस अवधि से तत्काल हमारा संबंध है, वह सोलहवीं सदी है, जबकि ट्युडोर्स ने बूर्ज्वाजी द्वारा समर्थित पूर्ण राजतंत्र की स्थापना की। यही समय था, जब कि अंग्रेजी नाटक का कला-रूप में उद्भव हुआ।

चैम्बर्स के अनुसार मध्यकालीन रहस्यमूलक नाटकों का बीज ईस्टर लिटुर्जी का 'क्वेम क्वेटिटीस' था, जिसका विस्तार ईस्टर मिथक—फरिश्ते, एपौस्टल्स और स्वयं ईसा मसीह से तीन मेरियों का मिलन—की अन्य घटनाओं के नाट्य-करण के द्वारा हुआ।[१] लिटुर्जी ने नाटक की रचना क्यों की? संभवतः नाट्यकरण की पहली प्रेरणा कृषक-वर्ग से मिली, जो स्वाभाविक रूप से कुछ उपयोगी वस्तुओं—सम्मोहन में धर्म-विधि को रूपांतरित करने की ओर प्रवृत्त हुआ। गिरजाघरों के बाहर अभी भी नाटकीय धर्मविधियों, मूकाभिनय और पूर्व ईसाई-पूर्वजों से विरासत में मिले मौसमी त्योहारों के रूप में जीवित रही। जर्मन लोग सामान्य ढंग की गुह्य सम्प्रदाय-समितियों के संरक्षक समझे जाते हैं, जैसा कि हम प्राचीन यूनान में पाते हैं। बूर्ज्वाजी के उदय के साथ ही रहस्यात्मक नाटक धर्म-पीठ से सार्वजनिक स्थानों में स्थानान्तरित हो गये—पादरी से संघों द्वारा हस्तगत कर लिये गये। इस रूप में वे धर्म-निरपेक्ष हो गये। उसके बाद उनका विकास इतनी तेजी से हुआ कि उनके अन्तर्माध्यमिक सम्बन्ध बिल्कुल स्पष्ट नहीं हैं, लेकिन एक बात साफ है। ट्यूडोर्स इन्हे दरबारों में लाये। राजा के नाटक-कार, जैसा कि वे कहे जाते थे, राज-परिवार के अंग थे। ये पेशेवर थे। इसके अलावा अव्यावसायिक आयोजन या प्रदर्शन—आमोद-प्रमोद, प्रहसन, शोभा-यात्राएँ ज्यादा लोकप्रिय थे। सर टामस मूर ने दरबार में नाटकों की रचना करते हुए, जिनमें वह खुद भी कभी-कभी हिस्सा लेते थे, यह रेखांकित किया है—'बड़े दिन के अवसर पर वह एकाएक अभिनेताओं के बीच उतरते थे और उनमें तत्काल उस चीज का अध्ययन वे कभी नहीं कर पाते थे जो उनकी निजी भूमिका में आती थी।'[१]

इसलिए हम देखते हैं कि कुछ अर्थों में एथेन्स की जनवादी क्रान्ति और इंगलैण्ड की बूर्ज्वा क्रान्ति में समानता है। दोनों में एक सामान्य कृषि-अर्थ-व्यवस्था से मौद्रिक अर्थ-व्यवस्था में संक्रमण की स्थिति दिखाई पड़ती है। दोनों में एक नई कला—नाटक का विकास हुआ। लेकिन दोनों में मूलभूत अन्तर भी था। एक में आधार दास-श्रम और दूसरे में मजदूरी-श्रम था। प्राचीन जनतन्त्र भू-मध्य के छोटे-कोने तक सीमित था। उसका मान सूक्ष्म था और यह डेढ़ सौ

वर्षों तक प्रचलित रहा। आधुनिक पूँजीवाद का दूसरी तरफ यूरोप औपनिवेशिक अमरीका, आस्ट्रेलिया से लेकर सीधे भारत और अफ्रीका तक, प्रसार हुआ। पाँच सौ वर्षों के बाद तक यह तक कि उसने पूरे संसार को अपने प्रभाव के अधीन नहीं कर लिया, और समूची मानव-जाति के जीवन को रूपांतरित नहीं कर दिया। स्तर उच्चतर और उसकी तुलना में मान (Scale) ज्यादा विस्तृत हो गया है।

इन अन्तरों का प्रतिबिम्ब नाटकों में देखा जा सकता है। यूनानी नाटक में समूह-गान होता है। यह उसकी आदिम विशेषता है। एलिजाबेथयुगीन नाटक में इसका लोप हो गया। यूनानी नाटक कभी भी पूर्ण रूप से धर्म-निरपेक्ष नहीं हुए और विशेषतः त्रासदी के कारण लिटुर्जी के लिए उपयुक्त गम्भीर औपचारिकताएँ कायम रहीं। एसाइलस और सोफोक्लीज की श्रेष्ठ कृतियाँ कला की दृष्टि से पूर्ण हैं। शेक्सपियर की कुछ कृतियाँ इनकी तुलना में अव्यवस्थित हैं। उनमें अभिषेक से तुलनीय गॉथिक धर्मपीठ की तरह उनमें वन्य और उग्रजीवनी-शक्ति है। वे एक व्यापक, समृद्धतर, तीव्रतर समाज—विस्तृत क्षितिजों के साथ संगठनशील और दुस्साहसी समाज—की कृतियाँ हैं।

इसलिए इन अन्तरों को देखते हुए हम अगले अध्याय में इस पर केन्द्रित होंगे कि इन दोनों कलाओं में कौन सी चीज सामान्य है।

छठा अध्याय

त्रासदी

त्रासदी मुख्यतः यूरोपीय नाट्य विधा है। इसका पहली बार उद्भव प्राचीन एथेन्स में हुआ और फिर आधुनिक बूर्ज्वा-वर्ग के अभ्युदय के साथ पश्चिमी यूरोप में हुआ। एलिजाबेथयुगीन त्रासदी प्रायः पूरी तरह यूनानी प्रभाव से मुक्त है, तथापि इसमें वे विशेषताएँ मौजूद हैं, जो सामान्यतः अनिवार्य त्रासदी के रूप में स्वीकृत हैं। हम लोग मौद्रिक अर्थ-व्यवस्था के प्रति इतने अभ्यस्त हो गये हैं कि जब यह पहली बार लागू की गई तो इसका प्रभाव मनुष्य के मस्तिष्क पर कैसा पड़ा होगा, इसका अनुभव करना हमारे लिए कठिन है। इस विषय पर अरस्तू की टिप्पणियों का हवाला देते हुए शुरू करूँगा।[1] उसके कथनानुसार मुद्रा का मौलिक कार्य सामान्यतः विनिमय की प्रक्रिया को—क्रय-विक्रय—को सुविधापूर्ण बनाना था। किसान अपने सूअर के बच्चे को बाजार ले जाता है, इसे बेचता है और इस प्रकार प्राप्त पैसे से वह कपड़े खरीदता है। जब तक मुद्रा इस उद्देश्य तक सीमित रही, इसका प्रचलन लक्ष्य के लिए—तात्कालिक आवश्यकताओं की पूर्ति के एक साधन के रूप में रहा। लेकिन कालान्तर में इसका इस्तेमाल एक नये उद्देश्य—क्रय-विक्रय के लिए होने लगा। व्यापारी सस्ता खरीदता है और महंगा बेचता है। वह कुछ वस्तुएँ खरीदता है और उस पर ज्यादा कीमत रखकर उसे एक निश्चित लाभ पर बेच देता है। पैसे बनाना अपने आप में लक्ष्य हो गया है। एक बार लाभ होने पर वह इसे पुनः करता है। जैसा कि एथेन्स के एक कवि ने कहा है, धन की कोई सीमा नहीं होती है। व्यवसायी अपनी पूंजी का पुनर्निवेश करता जाता है, कारण कि हमारे व्यवसायी वही खेल खेलते हैं। फलतः वह अतिशयता के कारण असफल होकर समाप्त हो जाता है। अरस्तू इस विधि पर जोर देने के लिए राजा मिदास की कथा उद्धृत करता है। मिदास, सोने की खानों की दृष्टि से सम्पन्न देश फ्रिगिया का एक राजा था। उसने इच्छा की कि उसे ऐसी शक्ति प्राप्त हो ताकि वह जिस वस्तु को स्पर्श करे, वह सोने में परिवर्तित हो जाय। उसकी इच्छा पूरी हुई और वह भूख से मर गया—अपने स्वर्ण के बीच भूख से मर गया।

अरस्तू के अनुसार यह प्रवृत्ति मौद्रिक अर्थ-व्यवस्था में निहित है। मुद्रा के

वर्षों तक प्रचलित रहा। आधुनिक पूंजीवाद का दूसरी तरफ यूरोप औपनिवेशिक अमरीका, आस्ट्रेलिया से लेकर सीधे भारत और अफ्रीका तक, प्रसार हुआ। पांच सौ वर्षों के बाद तक जब तक कि उसने पूरे संसार को अपने प्रभाव के अधीन नहीं कर लिया, और समूची मानव-जाति के जीवन को रूपांतरित नहीं कर दिया। स्तर उच्चतर और उसकी तुलना में मान (Scale) ज्यादा विस्तृत हो गया है।

इन अन्तरों का प्रतिबिम्ब नाटकों में देखा जा सकता है। यूनानी नाटक में समूह-गान होता है। यह उसकी आदिम विशेषता है। एलिजाबेथयुगीन नाटक में इसका लोप हो गया। यूनानी नाटक कभी भी पूर्ण रूप से धर्म-निरपेक्ष नहीं हुए और विशेषतः त्रासदी के कारण लिटुर्जी के लिए उपयुक्त गम्भीर औपचारिकताएँ कायम रहीं। एसाइलस और सोफोक्लीज की श्रेष्ठ कृतियाँ कला की दृष्टि से पूर्ण हैं। शेक्सपियर की कुछ कृतियाँ इनकी तुलना में अव्यवस्थित हैं। उनमें अनिवेक से तुलनीय गॉथिक धर्मपीठ की तरह उनमें वन्य और उग्रजीवती-शक्ति है। वे एक व्यापक, समृद्धतर, तीव्रतर समाज—विस्तृत क्षितिजों के साथ संगठनशील और दुस्साहसी समाज—की कृतियाँ हैं।

इसलिए इन अन्तरों को देखते हुए हम अगले अध्याय में इस पर केन्द्रित होंगे कि इन दोनों कलाओं में कौन सी चीज सामान्य है।

छठा अध्याय

त्रासदी

त्रासदी मुख्यतः यूरोपीय नाट्य विधा है। इसका पहली बार उद्भव प्राचीन एथेन्स में हुआ और फिर आधुनिक बूर्ज्वा-वर्ग के अभ्युदय के साथ पश्चिमी यूरोप में हुआ। एलिजाबेथयुगीन त्रासदी प्रायः पूरी तरह यूनानी प्रभाव से मुक्त है, तथापि इसमें वे विशेषताएँ मौजूद हैं, जो सामान्यतः अनिवार्य त्रासदी के रूप में स्वीकृत हैं। हम लोग मौद्रिक अर्थ-व्यवस्था के प्रति इतने अभ्यस्त हो गये हैं कि जब यह पहली बार लागू की गई तो इसका प्रभाव मनुष्य के मस्तिष्क पर कैसा पड़ा होगा, इसका अनुभव करना हमारे लिए कठिन है। इस विषय पर अरस्तू की टिप्पणियों का हवाला देते हुए शुरू करूँगा।[1] उसके कथनानुसार मुद्रा का मौलिक कार्य सामान्यतः विनिमय की प्रक्रिया को—क्रय-विक्रय—को सुविधापूर्ण बनाना था। किसान अपने सूअर के बच्चे को बाजार ले जाता है, इसे बेचता है और इस प्रकार प्राप्त पैसे से वह कपड़े खरीदता है। जब तक मुद्रा इस उद्देश्य तक सीमित रही, इसका प्रचलन लक्ष्य के लिए—तात्कालिक आवश्यकताओं की पूर्ति के एक साधन के रूप में रहा। लेकिन कालान्तर में इसका इस्तेमाल एक नये उद्देश्य—क्रय-विक्रय के लिए होने लगा। व्यापारी सस्ता खरीदता है और महंगा बेचता है। वह कुछ वस्तुएँ खरीदता है और उस पर ज्यादा कीमत रखकर उसे एक निश्चित लाभ पर बेच देता है। पैसे बनाना अपने आप में लक्ष्य हो गया है। एक बार लाभ होने पर वह इसे पुनः करता है। जैसा कि एथेन्स के एक कवि ने कहा है, धन की कोई सीमा नहीं होती है। व्यवसायी अपनी पूँजी का पुनर्निवेश करता जाता है, कारण कि हमारे व्यवसायी यही खेल खेलते हैं। फलतः वह अतिशयता के कारण असफल होकर समाप्त हो जाता है। अरस्तू इस विधि पर जोर देने के लिए राजा मिदास की कथा उद्धृत करता है। मिदास, सोने की खानों की दृष्टि से सम्पन्न देश फ्रिगिया का एक राजा था। उसने इच्छा की कि उसे ऐसी शक्ति प्राप्त हो ताकि वह जिस वस्तु को स्पर्श करे, वह सोने में परिवर्तित हो जाय। उसकी इच्छा पूरी हुई और वह भूख से मर गया—अपने स्वर्ण के बीच भूख से मर गया।

अरस्तू के अनुसार यह प्रवृत्ति मौद्रिक अर्थ-व्यवस्था में निहित है। मुद्रा के

प्रचलन के फलस्वरूप उसका जो सामाजिक और नैतिक प्रभाव है, उसे सहज रूप में यूनानी साहित्य में पाया जा सकता है। भू-कुलीनतंत्र के अन्तर्गत सामाजिक सम्बन्ध सरल, सीधे और निश्चित थे। उनके बारे में कोई रहस्य नहीं था। किसानों के शोषण ने श्रम तथा वस्तु के रूप में 'कर' का ठोस रूप ग्रहण कर लिया। सिर्फ किसान ही व्यक्तिगत तौर पर अपने भू-स्वामियों से अवगत नहीं थे, बल्कि उनके पूर्वज भी पिछली कई पीढ़ियों से उनसे अपरिचित थे।

'ओडिसी' में जिस प्रकार ओडिसीउस और उसके सूअर चराने वाला अभिन्न हैं, उसी तरह वे बिल्कुल एक साथ भी हैं। इस काल के दृष्टिकोण को यमन का एक किसान, हेसियोड व्यक्त करता है, जिसका किसान-समुदाय के प्रति दृष्टिकोण आकस्मिक रूप में प्रतिरक्षा और दमन का है। वह कुलीनों को चेतावनी देता है कि वे दी हुई सुविधाओं के प्रति शिकायत का रूप अख्तियार न करें, वह किसानों से कहता है कि वे अपने आप को सुधारें। उन्हें अधिक नहीं, जितना है उतने से ही संतुष्ट होना पड़ेगा, अन्यथा अपनी आवश्यकता से अधिक पाने की आशा करने पर उन्हें सजा मिलेगी।

यह सब मुद्रा के द्वारा समाप्त कर दिया गया। मुद्रा के बिना पेसिस्ट्रेटोज द्वारा पुनर्निमित भव्य नगर का विकास नहीं हो पाता, वहाँ जनतंत्र नहीं हो पाता। लेकिन एथेन्स का जनतंत्र मुद्रा के कारण अस्तित्व में आया हो तो उसका अन्त भी उसी कारण से हुआ। दास-श्रम की प्रतियोगिता का सामना करते हुए, जो तेजी से बढ़ रही थी, गरीब नागरिक अनुदान दिलाने के लिए समर्थन हेतु अपने नेताओं को विवश करने के लिए अपने नये प्राप्त अधिकारों का प्रयोग करते थे और नेता दानियों का स्वत्व-अपहरण किये बिना अन्य लोगों का शोषण करते हुए इस खर्च को पूरा कर सकते थे। यही एकमात्र उपाय था उनके सामने।

> एथेन्स जनतन्त्र के निषेध द्वारा अपने जनतन्त्र की रक्षा करने का प्रयत्न करनेवाली शक्ति के रूप में उभरा, जब तक कि वह समाप्त नहीं हो गया। इस तरह का विनाशमूलक अन्तर्विरोध था, जिसने प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष रूप से विचारपूर्ण मनुष्यों के मस्तिष्क को उत्पीड़ित किया।
>
> मनुष्य धन है। किसी एक नगर के निर्माण-क्रम में यह उक्ति प्रचलित थी। मुद्रा में कोई क्रय-शक्ति नहीं है। मनुष्य में मुद्रा होने के लिए कुछ भी नहीं है। सोफोक्लीज यही कहता है—
>
> मुद्रा जीतती है मित्रता, सम्मान, स्थान और शक्ति -

और खड़ा करती है आदमी को आततायी के
सता-माँद के पीछे
वे सभी जो पहले अगम्य थे गम्य हो जाते हैं—
द्रुतगति वाले धन के जरिये
जबकि गरीब लोग अपनी इच्छाओं को
पूरा करने की बात सोच भी नहीं सकते

एक परवर्ती कवि ने मुद्रा को ईश्वर से बड़ा सिद्ध किया है—

मैं कहता हूँ
सोना और चांदी एकमात्र सेव्य ईश्वर है
इनसे तुम अपने घर में जो भी मांगोगे
वह सब तुम्हारा होगा—
दोस्त, न्यायाधीश, गवाह
सभी तुम्हारे धन के कारण हैं
यहाँ तक कि देवता तुम्हारे मंत्री भी होंगे

इसलिए यह एक विध्वंसक शक्ति है, जो सभी सामाजिक भिन्नताओं, सभी नैतिक मूल्यों को नीचे ढकेल देती है। यूरीपाइडिस कहता है—

अमीरी ऊँचे मान-सम्मान और दासों से
घेर देती है जबकि
गरीबी अपहरण कर लेती है
आजाद आदमी की स्वतन्त्रता को भी

और फिर सोफोक्लीज कहता है—

जो प्रकृति द्वारा बनाया गया है
कुरूप और दुर्वचन
मुद्रा के चलते
वही लगता है आँखों को सुन्दर और कानों को मधुर
धन, स्वास्थ्य और खुशी
सब मुद्रा की देन है
और मुद्रा ही अकेले सभी असमानताओं को
ढँक सकती है

और इसलिए हम पाते हैं कि वही कवि मुद्रा को सभी बुराइयों की जड़ मानते हुए उसका विरोध करता है—

दुनिया के सभी महत्वपूर्ण विकासों में

मुद्रा का विकास अन्यतम है
मुद्रा आदमी को घर से बाहर करती है
गौरवपूर्ण नगरों को ध्वस्त करती है
और ईमानदार मस्तिष्क को प्रवृत्त करती है
शर्मनाक कारनामों, अपराध और नास्तिकता की ओर।

मुद्रा ने हर चीज को अपने विरोधी के रूप में बदल दिया। ज्योंही यह समाज के प्रत्येक हिस्से में अपने क्रांतिकारी प्रभाव के साथ प्रविष्ट होते हुए फैली, मनुष्यों ने देखा कि जिस नई चीज का उन्होंने आविष्कार किया, वह उनकी स्वामिनी बन गई। और चूंकि वे इसे समझने और नियन्त्रित कर पाने में अक्षम थे, वे इसको सिर्फ एक सार्वजनिक नियम के रूप में आदर्शीकृत करते हुए व्याख्यायित कर सके। यही कारण है कि यूनानी साहित्य में जिस विचार से हमारा साक्षात्कार होता है, वह यह है कि न सिर्फ धन बल्कि स्वास्थ्य, प्रसन्नता, प्रत्येक चीज, जो अपने आप में अच्छी और वांछनीय हो, अतिशय अनुसरण के कारण अपना विरोधी पैदा करती है। जैसा कि प्लेटो ने कहा है—

'साल की ऋतुओं में, पौधों के जीवन मे, मानव-शरीर में और सबसे अलग नागरिक समाज में अतिवादी कार्यों की परिणति उनके विरोध में और विपरीत रूप में होती है।'

अरस्तू काव्य-कला-सम्बन्धी अपने लेख में त्रासदी को नायक की कुछ त्रुटियों के कारण दुर्भाग्यजनक कार्य के प्रतिनिधित्व के रूप में परिभाषित करता है। यह भाग्य-विपर्यय भयानक है या इसमें ऐसा होने की प्रवृत्ति होती है। उसके ही शब्दों में—

यह कार्य के विरोधी तत्व का परिवर्तन हुआ करता है। इस सिद्धान्त पर आधारित कथानक निश्चित रूप से त्रासदीपूर्ण होता है। इसका सबसे सुन्दर उदाहरण सोफोक्लीज का किंग एडिपस है।

लेओस और जोकास्ता थिबिज के राजा और रानी थे। थिबिज के दक्षिण की तरफ कोरिन्थ पड़ता है। पश्चिम की तरफ डेल्फी के एपोलो की देववाणी है, जिसके मंदिर पर ये शब्द खुदे थे—'अपने को जानो'। उनके एक पुत्र पैदा हुआ—एडिपस, जिसके बारे में देववाणी ने भविष्यवाणी की कि वह अपने पिता को मारकर अपनी माँ से शादी करेगा। ऐसे बच्चे का पालन करने की बजाय उन्होंने इसे अपने नौकर को इस हिदायत के साथ दे दिया कि वह इसे पहाड़ियों में मरने के लिए छोड़ दे। नौकर को, जो एक गड़ेरिया था, इस बच्चे पर दया आ गई और उसने कोरिन्थ के एक दूसरे गड़ेरिये को इसे दे दिया, जो इसे अपने घर ले

आया। कोरिन्थ के राजा-रानी निःसंतान थे, इसलिए उन्होंने इसका पालन-पोषण अपनी संतान की तरह किया।

बीस साल के बाद एडिपस पर अपने माता-पिता की सच्ची संतान न होने के लिए व्यंग्य किया गया। उन्होंने उसे सच्चाई को छिपाये बिना बार-बार आश्वस्त किया, लेकिन उसे संतोष नहीं हुआ। इसलिए वह डेल्फी गया और आप्तपुरुष से विमर्श किया। उसने जो उत्तर पाया, वह मात्र पुरानी भविष्यवाणी की पुनरावृत्ति थी, जिसके बारे में उसने पहली बार सुना कि वह अपने पिता को मार कर माँ से शादी करेगा। वह फिर कोरिन्थ में अपना पैर नहीं रखने का निश्चय कर दूसरी दिशा की ओर—थिबिस के रास्ते में मुड़ गया। उस समय थिबिज के निवासी स्फिन्कस नामक दानवी के विध्वंस से पीड़ित थे, जो प्रतिदिन मनुष्य-जीवन का कर वसूलती थी, जब तक कि कोई उसकी पहेली का उत्तर नहीं देता था। लेओस इसके बारे में आप्त पुरुष से राय लेने के लिए डेल्फी के रास्ते में था। वह रथ हाँक रहा था। उसका एक सेवक गड़ेरिया उसके साथ था। उसने एडिपस को रास्ते से हटाने की कोशिश की, लेकिन एडिपस नहीं माना। लेओस ने उसे अपने कोड़े से मारा। एडिपस ने उसे मार दिया। उसने गड़ेरिये को छोड़कर उसके सभी अनुसेवकों को भी मार डाला, जिसने थिबिज लौटकर यह सनसनीखेज कथा सुनाई कि राजा डेल्फी के रास्ते में डाकुओं के एक दल द्वारा मार डाला गया।

एडिपस ने थिबिज पहुँचकर पहला काम यह किया कि उसने स्फिन्कस की पहेली का उत्तर दे दिया। उसे अपना रक्षक मानते हुए अहसानमन्द लोगों ने उसे अपना राजा बना दिया। गड़ेरिया उसे पहचान गया, लेकिन इस सच्चाई को अपने तक सीमित रखना तय करके अपने अवकाश के दिनों को पहाड़ियों में बिताने के लिए रानी जोकास्टा से छुट्टी ले ली। नये राजा ने विधवा रानी से शादी कर ली। वर्ष बीतते गये और उनके बच्चे उत्पन्न हुए, तब थिबिजवासी एक बार और पीड़ित हुए—इस बार प्लेग से। उन्हें निराश नहीं करने के इरादे से एडिपस ने आप्तपुरुष से राय लेने के लिए एक विशेष दूत भेजा। उत्तर मिला कि प्लेग तभी समाप्त होगा, जब लेओस का हत्यारा निर्वासित किया जायगा। उस अनजान अपराधी की खोज एडिपस द्वारा की जाने लगी, जिसने घोषित किया कि यह उस पर एक अभिशाप है।

गड़ेरिये के अलावा एक और बुजुर्ग पैगम्बर टिरेसियास थे, जो असलियत जानते थे। उन्होंने भी इसे नहीं कहने का निश्चय कर रखा था। एडिपस द्वारा पूछने पर उन्होंने जवाब देने से इन्कार कर दिया। एडिपस क्रोधित हो उठा। तब

टिरेसियास को भी क्रोध आ गया और उसने एडिपस को हत्यारा घोषित कर दिया। एडिपस ने टिरेसियास को राजसत्ता के खिलाफ साजिश करने का दोषी ठहराया। इस झगड़े का अन्त जोकास्टा के हस्तक्षेप से हुआ। अपने पति के पूछने पर लेओस की मृत्यु के बारे में जो जानती थी, वह उसने बताया कि डेल्फी के रास्ते में वह डाकुओं के दल द्वारा मार डाला गया था। डेल्फी के रास्ते का स्मरण एडिपस को हो आया। लेकिन डाकुओं के दल की बजाय वह अकेले जा रहा था। जोकास्टा ने उसे आश्वस्त किया कि दूसरी बात को साबित करने के लिए पहाड़ियों में रह रहे गड़ेरिये को बुला भेजना होगा, जो एकमात्र साक्षी है। उसके प्रमाण से अपने को स्पष्ट करने के लिए एडिपस ने उसे ऐसा करने का आदेश दिया।

उसी समय एक दूत कोरिन्थ से इस संवाद के साथ पहुँचा कि उस नगर का राजा मर गया है और एडिपस को उसका उत्तराधिकारी नियुक्त किया गया है। एडिपस अब अपने भाग्य के शिखर पर—दो नगरों का राजा था। जोकास्टा ने इस संवाद को प्रमाण बताया कि पुरानी भविष्यवाणी झूठी थी। उसके पिता स्वाभाविक मौत मरे हैं। इस बात पर पुनः आश्वस्त होकर एडिपस ने अपनी माँ से शादी करने के भय से कोरिन्थ कभी नहीं जाने का निश्चय कर लिया। इस बात पर पुनः आश्वस्त करने के लिए दूत ने बतलाया कि वह उनका असली पुत्र नहीं था, बल्कि उन्होंने उसे पाया था। इस बीच बूढ़ा गड़ेरिया पहुँच गया था। वह कोरिन्थ के दूत को पहचान गया, क्योंकि बहुत पहले उससे पहाड़ियों में भेंट हुई थी। उसने राजा के प्रश्नों को भरसक टालने की कोशिश की, लेकिन उसे यन्त्रणा का भय दिखलाकर उत्तर देने को बाध्य किया गया। अन्त में सत्य का पता चल गया। एडिपस महल में गया, फांसी पर झूलती अपनी माँ के शरीर से लगे जड़ाऊ पिन से अपनी आँखें निकाल लीं।

यह राजा जो निर्वासित हो गया था, पुनः निर्वासित हो गया। इस प्रकार यह दुबारा जो था उसके विपरीत हो गया। यह रूपांतरण उसकी मर्जी के खिलाफ हुआ था, फिर भी यह सब संबंधित व्यक्तियों के अचेतन अभिकरण के माध्यम से हुआ था। बच्चा भविष्यवाणी के निवारण का विषय बन गया था और गड़ेरिये ने दयावश उसे बचा लिया था। परिणामतः एडिपस यह जाने बिना कि वह कौन है, सयाना हो गया। जब उसके माता-पिता पर शक हुआ, तब उसने आप्त पुरुष से परामर्श लिया। जब आप्त पुरुष ने उसकी नियति को स्पष्ट किया, तब वह थिविज के रास्ते की ओर भाग चला। उसने आत्मरक्षा में अपने पिता को ही मार डाला। गड़ेरिया उसे पहचान गया, लेकिन वह कुछ

नहीं बोला और इसलिये उसने उसे माँ से शादी करने दिया। जब आप्त पुरुष ने हत्यारे के निर्वासन की माँग की, तो उसने खुद खोज करना शुरू किया। टिरेसियास ने उसका विरोध नहीं किया होता, अगर टिरेसियास का उसने विरोध नहीं किया होता। यह गलती थी, जो उसके पतन का कारण बनी। फिर भी यह गलती सबसे बड़े गुण की अतिशयता में उसके उत्साह के कारण हुई। और अंत में बूढ़ा गड़ेरिया, जो उसके पितृ-हनन के अपराध को ग़लत साबित करने को बुलाया गया, कोरिन्थ के दूत के हाथ का खिलौना बन गया, जिसने उसे माँ से शादी करने के भय से मुक्त करने के लिये साबित किया कि जिसे करने से वह डरता है, वह उसे पहले ही कर चुका है। निश्चय का विपरीतों के रूप में दृढ़ रूपांतरण त्रासदी का प्रमुख उद्देश्य है, जिसकी परिणति ध्वंस के साथ स्वप्न की भयानकता में होती है।

किस प्रकार मुद्रा की शक्ति द्वारा सामंती व्यवस्था का ध्वंस हुआ, इसका वर्णन मार्क्स द्वारा किया गया है—

'बूर्ज्वाजी की जहाँ कहीं भी प्रमुखता हुई, उसने सामंती पितृ-सत्तात्मक और ग्रामीण संबंधों को समाप्त कर दिया। इसने निर्दयतापूर्वक सामंती संबंधों को इस सूक्ति के तहत तोड़ा, जो मनुष्य को उसके नैसर्गिक या स्वाभाविक रूप से बड़ों के साथ बंधे रहने को विवश करते थे और नगद भुगतान के नंगे स्वार्थ से मनुष्य-मनुष्य के बीच कोई दूसरा संबंध नहीं रह गया था। इसने अहम्मन्यता-मूलक गणना के बर्फीले जल में फिलस्तीनी भावुकतावाद, उदारतापूर्ण उत्साह, धार्मिक उत्साह, स्वर्गिक उत्साह को डुबा दिया है। इसने व्यक्तिगत मूल्य को विनिमय-मूल्य में समाहित कर दिया है। और असंख्य, असमाप्य, अधिकृत स्वतंत्रताओं के बदले उसने उस एकाकी अत्यधिक स्वतंत्रता—स्वतंत्र व्यापार को कायम किया है।'[२]

लेकिन समसामयिक लेखकों को खुद बोलने दिया जाय। समाज की सामंती अवधारणा का निष्कर्ष 'अंश' शब्द द्वारा प्रस्तुत किया गया। इसके संकेत मध्य-कालीन स्कूल के लोगों की रचनाओं में लगातार मिलते हैं।

'मैं अच्छी तरह जानता हूँ कि अंश अंश से परे होता है। जिस प्रकार बुद्धि और निपुणता वह है, मनुष्य जिसका सम्मान करते हैं, जो देय होता है लेकिन लूट-खसोट और अपने अधीनस्थ होने के बावजूद निन्दनीय है।'[३]

यह वह युग था, जिसमें समाज का सुदृढ़ीकरण किसान और भू-स्वामियों के बीच स्वामी-भक्ति और उदारता के वैयक्तिक बंधन के द्वारा हुआ—

ओ अच्छे वृद्ध जन,
कितनी खूबी के साथ तुममें उजागर होती है
पुरातन संसार की अनवरत सेवा
जब कि सेवा कर्तव्य के लिए
घोर परिश्रम होती है
न कि जरूरत के लिए।'[४]

ये सामंती संबंध वस्तु-उत्पादन के जरिये तोड़ डाले गये—

वस्तु-प्रिय कोमल आकृति वाले सज्जन,
वस्तु संसार की प्रवृत्ति होती है
संसार जो स्वतः सुसंतुलित है
वस्तु उसे भूमि पर भी दौड़ाती है
जब तक कि यह लाभ यह तुच्छ आकर्षक प्रवृत्ति
यह गति की धारा, यह वस्तु
सभी उदासीनताओं से,
सभी दिशाओं, उद्देश्यों, मार्गों और
निश्चयों से अपने को ऊपर नहीं उठा लेता।'[५]

पैतृक रिवाजों और पौरोहित्य द्वारा स्वीकृत सामान्य उपाधियों और सम्मानों का समस्त विस्तृत धर्म-तंत्र या पुरोहित-तंत्र स्वतंत्र व्यापार के नाम पर तोड़ डाला गया। 'कौन इन्कार कर सकता है'—एन्तवर्प के नागरिकों ने फिलिप द्वितीय का विरोध किया, जब उसने उनके व्यापार पर प्रतिबंध लगाने की कोशिश की—कि इस नगर की समृद्धि का कारण व्यापार करने वाले लोगों की स्वीकृत स्वाधीनता थी।'[६] अमेरिका की खोज की गई है, और अमेरिका से सोना बहा। सोने की शक्ति की कोई सीमा नहीं थी। कोलम्बस के शब्दों को पढ़ें—

'सोना खजाने का निर्माण करता है और जो इस पर अधिकार रखता है, इस संसार की वे सभी चीजें उसके पास होती हैं, जिनकी उसे जरूरत होती है। यहाँ तक कि क्षय-भूमि से आत्माओं को मुक्त करने तथा उन्हें स्वर्गिक सुख प्रदान करनेवाले साधन भी उपलब्ध हैं।'[७]

अथवा माल्टा के यहूदी को सुनिये—

इस तरह मुक्त कंठ से गाता है हमारा भाग्य
भूमि और सागर में
और हर तरफ मनुष्य समृद्ध हो गया है

ईश्वर और अधिक क्या कर सकता है
सांसारिक मानव के लिए
जितना उसने उसकी गोद में उड़ेल दिया है
उनके लिए धरती की कोख को विकसित कर
समुद्रों को उनका सेवक बनाया
और हवा के झोंकों के सहारे
उनका सार-वहन करने का साधन बनाया।[८]

फॉस्टस ने अपनी आत्मा बेच दी लेकिन उसने इसके लिए अच्छा मूल्य पाया—

इसकी प्रशंसा से मैं कैसा तृप्त हूँ!
क्या मैं इन आत्माओं से
माँग लूँगा जो कुछ मैं चाहता हूँ
मुझे सभी दुश्चिन्ताओं से मुक्त करो
कौन सा निराशाजनक व्यवसाय मैं करूँगा
मैं सोने के लिये उन्हें रवाना करूँगा भारत
पूर्वी मोती के लिए समुद्र को बाँधो
और नव-शोधित संसार के सभी किनारों की खोज करो—
सुखद फलों और राजकीय निपुणताओं के लिए।[९]

यह चित्र का एक पक्ष है। हमें दूसरा पक्ष—हजारों किसान-परिवारों को झोपड़ियों से बेदखल कर सड़कों पर फेंक दिये जाने और वैगरेन्सी ऐक्ट के तहत उन्हें कैद कर लिये जाने को नहीं भूलना चाहिए। टामस मूर के द्वारा इसका वर्णन किया गया है—

'पुरुष-वर्ग अपने से बाहर धकेल दिये जाने, छल और तीव्र दमन के द्वारा वे इसके आस-पास रख दिये जाने पर अन्यथा गड़बड़ स्थितियों और आघातों से इतने परेशान हो जाते कि वे सब कुछ बेचने को विवश होते। इसलिए किसी भी तरह वे आवश्यक वस्तुओं से वंचित होते जाते—निर्धन, मूर्ख और जर्जर आत्माएँ, पुरुष, औरतें, पति, पत्नियाँ, पितृ-हीन बच्चे, विधवाएँ, अपने छोटे बच्चों के साथ दुःखी माताएँ। वे विश्राम करने के लिये कोई जगह न पाकर अपने मकानों से बाहर निकल कर पैर घिसटते हुए चलते चले जाते। उनके सभी घरेलू सामान, जिनकी बहुत कम कीमत होगी, हालांकि बेचने पर अच्छे दाम मिल सकते हैं, फिर भी एकाएक बाहर फेंक दिये गये, वे इन्हे नाचीज की तरह बेच देने पर बाध्य हुए और जब तक वे खर्च नहीं हुए, वे बाहर

रहे। फिर वे चोरी करने के सिवा और क्या कर सकते हैं और तब न्याय के अनुसार क्षमा के योग्य होने पर भी फांसी पर लटका दिये जाते या कहीं भीख मांगते हुए चले जाते और तब भी वे आवारों की तरह जेल में डाल दिये जाते हैं, क्योंकि वे घूमते हैं काम नहीं करते।'[१०]

हम इस परछाई को प्रायः भूल जाते हैं, जिसने हैम्पटन कोर्ट की भव्यता को कायम रखा। किन्तु शेक्सपियर इसे नहीं भूला—

निर्धन, नग्न प्राणी, जहां कहीं भी तुम हो
किस तरह तुम्हारे गृह-विहीन सिर और अपुष्ट भुजाएँ
इस निर्मम आंधी की बौछार का सामना करेंगे
तुम्हारी बंधी हुई और खिड़कीनुमा जीर्ण-शीर्णता
तुम्हारी रक्षा करती है इन मौसमों से
मैंने इसकी बहुत कम परवाह की है।'[११]

और फिर भी इस शताब्दी में अपने इतिहास में देश पहले की अपेक्षा काफी समृद्ध था। सर टामस मूर के शब्दों को पुनः देखें—

इतनी आसानी से मनुष्य अपनी जीविका पा सकता था, अगर वही योग्य राजकुमारी मुद्रा अकेले हमारे और हमारी जीविका के बीच के रास्ते को बंद नहीं कर देती, जो ईश्वर के नाम पर सबसे सुन्दर ढंग से उस मार्ग का उसके द्वारा आविष्कार किया गया, जो खोल दिया जाना चाहिए।'[१२]

आविष्कार आविष्कारक को कष्ट पहुँचाने के लिये वापस आ गया।

सिर्फ किसान ही इससे पीड़ित नहीं थे। ज्वायंट स्टोक कंपनी और इजारे-दारियों के विकास के साथ-साथ स्वतंत्रता के नाम पर सबकी तरक्की हुई, बड़े व्यापारी ने छोटे व्यापारी को नष्ट कर दिया, जिस प्रकार बड़ी मछली छोटी मछली को निगल जाती है।[१३] और अनियंत्रित सट्टे के साथ बड़ा आदमी भी अपने को बिना पैसे का पाता है।

मुद्रा का ऐसा रहस्य था, जिसमें हर वस्तु को अपने विरोधी रूप में बदल देने का अद्भुत गुण था। टाइमन जड़ें खोद रहा है—

यहां क्या है?
सोना?
पीला, चमकता कीमती सोना?
नहीं, ईश्वर!
मैं मुस्त उपासनावादी नहीं हूं
पूर्वजो, स्वर्ग को खाली करो

इस तरह स्याह को सफेद,
गलत को सही, जारज को सम्मानित,
बूढ़े को जवान, कायर को वीर
हा, देवताओ, यह क्यों ?
क्या यह, देवताओ,
क्यों यह
तुम्हारी तरफ से
तुम्हारे पुजारी और सेवक
घसीट कर ले जायेंगे
मेरे आदमियों के सिर के नीचे से
तकिये को हटा लेगा
यह पीत सेवक
बुनेगा और तोड़ेगा धर्मों को
जघन्य को वरदान देगा
सफेद कोढ़ी को बनायेगा भक्त
चोरों को देगा आश्रय
और सभासदों के साथ
उन्हें देगा उपाधि, आधार और स्वीकृति
यही है जो विधवा की पुनः शादी रचाता है
यह तंग मकान और अल्सर के जख्म को
सुगंधियों से भर देगा
अप्रैल दिवस को पुनः ।"[11]

और यही कारण है कि टाइमन मनुष्य-जाति को कोसता है—
दया और भय
देवताओं के धर्म, शांति, न्याय, सत्य
घरेलू भय, रात्रि-विश्राम और पड़ोसीपन
निर्देश, शिष्टाचार, रहस्य और व्यापारी वर्ग
उपाधियां, पर्यवेक्षण, रीति-रिवाज और नियम-कानून
सब अपनी हतप्रभ करनेवाली विपरीतताओं की ओर
और प्रवृत्त हों
और विभ्रम को जिन्दा रहने दो ।"
यह सोने का अभिशाप है—यह अधिकार, और सम्मानित को [illegible]

भय और करुणा के नीचे की भूमि में मंद रूप से प्रतिध्वनित होता है।

मैकबेथ एक अपहरणकर्ता है—अपहरण कर्ताओं से भयभीत। चुड़ैलें कहती हैं कि वह तब तक राज्य करेगा, जब तक कि बिरनाम का जंगल डुन्सीनेन नहीं आता और जब तक उसे औरत से उत्पन्न आदमी नहीं मारेगा, इसके लिए वह बार-बार आश्वस्त किया जाता है; लेकिन असंभव घटित हो जाता है। बिरनाम का जंगल डुन्सीनेन आता है और अपनी माँ के गर्भ से असमय गिरा एक प्रौढ़ व्यक्ति उसे चुनौती देता है।

बूढ़ा ग्लोस्टर अतीत की स्मृतियों से नये युग की तुलना करता है—

'सूर्य और चन्द्रमा के ये ग्रहण हमें अच्छाई का पूर्वाभास नहीं कराते। यद्यपि प्रकृति की बुद्धि इसका निर्णय कर सकती है। फिर भी प्रकृति अपने को क्रमिक प्रभावों से आहत पाती है। प्रेम शीतलता प्रदान करता है। मित्र दूर हो जाते हैं, भाई बँट जाते हैं, नगरों में विद्रोह होते हैं। देशों में फूट पैदा होती है। महलों में विद्रोह होते हैं। और बंधन ने पुत्र और पिता को अलग कर दिया। मेरा यह प्रतिनायक भविष्यवाणी के तहत आता है; यहाँ पुत्र पिता के खिलाफ है। हमने अपने सबसे अच्छे समय को देखा है। मशीनीकरण, खालीपन, विश्वासघात और सभी विध्वंसक अव्यवस्थाएँ कब्रों तक हमारा पीछा करती हैं।'[६]

उत्तरकथा में ग्लोस्टर वैसे पुत्र को परे कर देता है, जो उसका रक्षक है, जब कि उसे विश्वास है कि पुत्र उसकी मृत्यु की साजिश करता है। उसी प्रकार लीयर खुद को पुत्रियों को सौंपता है, जो उसे बाहर कर देती हैं तथा उस पुत्री को भी वे बाहर कर देती है, जो उसके टूटे हुए साहस को बल प्रदान करती है—

> अपने चिकित्सक को मार डालो
> और घृणित बीमारी पर
> फीस अर्पित कर दो।'[७]

और यही कारण है कि त्रासदी जंगली रातों की ओर बहा ले जाती हैं, जिसमें एक विक्षिप्त भिक्षुक और एक पागल राजा तूफान के सामने पुआल की तरह हिलते-डोलते हैं और विक्षिप्त संसार पर सही निर्णय पारित करते हैं—

> फटे पुराने कपड़ों से
> छोटे दोष झाँकते हैं
> सुन्दर कपड़े और रोएँदार चमड़े वाले गाउन
> सबको छिपा लेते हैं
> पाप पर सोने का मुलम्मा चढ़ाते हैं
> और न्याय पर मजबूत बल्लम से

चोट रहित प्रहार करता है
इसे चिथड़ों से लैस करता है
एक मोम का पुतला
इसे चीर देता है।'[१८]

ओथेलो का सामना इयागो से होता है, जो उसके ध्वंसावशेष का कारण है। वह उससे पूछता है—

मैं प्रार्थना करता हूँ
क्या तुम उस अर्द्धशैतान को चाहोगे?
क्यों उसने मेरे शरीर और दिमाग को
उत्तेजित किया है?'[१९]

सचमुच क्यों? कई नगरों ने यह प्रश्न पूछा है। कॉलेरिज ने कहा कि यह उद्देश्यहीन बुराई है। मनोवैज्ञानिक रूप से यह मुश्किल से विश्वस्त करने वाला है। इसलिए यह उनको संतुष्ट नही कर पाता। जिनका विश्वास है कि शेक्सपियर अपने समय के आन्दोलित होते सामाजिक जीवन के बजाय व्यक्तियों के चरित्र-चित्रण में ही संलग्न था। इयागो जीवन के प्रति संजीदा ढंग से सच्चा है क्योंकि वह एक टाइप है, जो पूँजीवादी अर्जनशीलता की अमानवीय और विध्वंसक शक्ति का प्रतिनिधित्व करता है। यह उसके खुद के शब्दों और कार्यों से स्पष्ट है—

'यह नही हो सकता कि डेस्डेमोना को मूर के प्रति अपना प्रेम लंबे समय तक जारी रखना चाहिए —अपने पर्स में पैसे रखो। न तो उसको अपना समझो। यह एक तीसरी शुरुआत है और तू देखेगा वह उत्तरदायी एकांत, अपने पर्स में लेकिन पैसे रखो। ये मूर अपनी इच्छानुसार बदलते रहते हैं—अपने पर्स को पैसे से भरो। उसके लिए खाना, जो अब टिड्डियों को सुस्वादु है, शीघ्र ही वह उसको कटु लगने लगेगा। उसमें यौवन के लिए परिवर्तन होना चाहिए। जब वह उसके शरीर से तृप्त होगी, उसे अपने चुनाव की गलती का अहसास होगा। उसे बदलाव अवश्य चाहिए, इसलिए उसे पर्स में पैसे रखना चाहिए।'[२०]

उसका षड्यन्त्र कैसियों की ओर लक्षित है—

यह ईमानदार मूर्ख
प्रवृत्त करता है डेस्डेमोना को भाग्य-निर्माण की ओर
और वह उसके लिए मूर के पास पैरवी करती है
मैं उसके कानों में यह अनिष्ट डालूंगा
कि वह अपनी देह के आकर्षण के प्रति उसे निरस्त करती है

और अब वह उसका भला चाहती है
वह मूर के साथ अपनी साख मिटा देगी
इसलिए मैं उसके गुण को पराकाष्ठा पर ला दूँगा
और उसकी अच्छाइयों का जाल सा बुन दूँगा
जो उन सबको फँसा लेगा।"[11]

इयागो अर्द्ध शैतान है, जो निश्चयों को उनके विपरीत रूपों में परिवर्तित करता है।

शेक्सपियर जब से लंदन आया, तभी से वह एलिजाबेथ के दरबार की संस्कृति के प्रति अभिभूत रहा करता था, यद्यपि भूमिपति के लड़के की हैसियत से उसने अपनी आँखें उस छाया की ओर से बंद नहीं कीं, जो गाँव में फैल रही थी। उसने लंदन में अच्छा किया और अपने भाग्य को समृद्ध बनाया, लेकिन रानी की मृत्यु के कुछ साल पहले तक दरबार दुरभिसंधियों और पतन की गंध से भर गया था और जेम्स प्रथम के गद्दी पर बैठने के साथ ही बूर्ज्वा संस्कृति के केन्द्र-बिन्दु बनने की संभावना निश्चित रूप से समाप्त हो गई। इस परिवर्तन का गहरा प्रभाव शेक्सपियर पर पड़ा। उसकी सभी महान् त्रासदियों की रचना इसी काल में हुई। 'जुलियस सीजर', 'हैमलेट', 'मैकबेथ', और 'किंग लीयर' में वह राजाओं के दिव्य अधिकार के प्रश्न को लेकर पूर्वग्रह-ग्रस्त है, कोरियोलानस में वह ऐसी शक्तियों को प्रदर्शित करता है, जो अगर राजतन्त्र को उलटना है तो बूर्ज्वा-वर्ग को सक्रिय होना पड़ेगा। इधर एक नया मतभेद पैदा हुआ है। आजीवन अपने व्यवसाय और आदतों के द्वारा दरबार के प्रति बंधित होकर वह (लेखक) अपने को दो पक्षों के बीच द्विधा-विभक्त पाता है। 'ट्रायलस एण्ड क्रेसिदा' में वह रूढ़िवादी दृष्टिकोण व्यक्त करता है—

उपाधि छीन लो, तार को छिन्न-भिन्न कर दो
और ध्यान दो
आगे जो विसंगति पैदा होती है
उसकी ओर
क्योंकि हर चीज की परिणति
सिर्फ विरोध में होती है
बँधे हुए जल को उठाना चाहिए
अपनी छाती को किनारों की अपेक्षा काफी ऊँचे
और इस समूची ठोस पृथिवी को
सिंचित कर देना चाहिए

बल को मूर्खता का स्वामी होना चाहिए
और दुष्ट पुत्र को
अपने मृत पिता को मारना चाहिए
शक्ति को होना चाहिए सही
या इसके बजाय सही और ग़लत
जिनके अनन्त संघर्ष के बीच
न्याय स्थिर रहता है
उनके कोई नाम नहीं रहना चाहिए
और ऐसा ही होना चाहिए न्याय को भी
तब हर चीज
शक्ति में समाहित होती है
शक्ति इच्छा में
इच्छा भूख में
और भूख एक विश्वव्यापी भेड़िया है
जो इच्छा और शक्ति से
दुहरा समर्थन पाकर
पूरी दुनिया को अपना शिकार बनाने को विवश है
और अन्ततः
खा जाती है अपने आपको भी ।[२२]

यह सब प्रायः पारम्परिक है । उपाधि, जो अवस्था का एकमात्र विकल्प है, एक सामान्य सी बात है ।[२३] बहुत साल पहले प्रकाशित इलियट के 'गवर्नर' से यहाँ उद्धरण देना जरूरी समझता हूँ—

> सभी चीजों से व्यवस्था हटा लो, तब क्या रहना चाहिए ? निश्चित रूप से अन्तिम तौर पर कुछ नहीं, इसके सिवाय कि इसके बाद तुरत कुछ लोग अव्यवस्था की कामना करेंगे ।

लेकिन यह उद्धरण सिर्फ अमौलिक नहीं है । शेक्सपियर वही कर रहा है, जो सभी कवि सदैव करते रहे हैं—सचेतन बयानबाजी से शुरू कर कल्पना में उड़ान भरता । 'उपाधि छीन लो' । यह पूरी तरह सचेतन बयानबाजी है । इसका अर्थ है—अगर तुम सामन्ती व्यवस्था का उन्मूलन करते हो, तो तुम्हें अव्यवस्था का सामना करना पड़ेगा । यह रूढ़िवादी राजनीतिक विचार की सीधी अभिव्यक्ति है । 'उपाधि को छीन लो', 'उस तार को छिन्न-भिन्न कर दो ।' इसमें कुछ नयापन है । इसका वही अर्थ है, किन्तु यह सपाट वक्तव्य नहीं रह गया है, बल्कि

यह बिम्बविधान, कल्पना है। पारम्परिक विचारों के अगले संकेतों से अविच्छिन्न होकर कवि की कल्पना उड़ान भरती है, जिसके अनुकरण की अब आवश्यकता नहीं रह गई है। अब इसका अन्त शुद्ध कल्पना में होता है—

> और भूख एक विश्वव्यापी भेड़िया है
> जो इच्छा और शक्ति से
> दोहरा समर्थन पाकर
> पूरी दुनिया को शिकार बनाने को विवश है
> और जो अन्त में
> खुद को ही खा डालती है।

इसका क्या अर्थ है ? समव है शेक्सपियर खुद इसकी व्याख्या नहीं कर सका हो क्योंकि जिस युग के समाज में वह रहता था, उसकी मुख्य गति को एक कौंध के रूप में व्यक्त करनेवाली यह दृष्टि है, जो बिम्बों के माध्यम से यहाँ प्रकट हुई है। इसके मानी है कि अगर हमको इसका विश्लेषण करना है कि व्यवस्था, जो अनियंत्रित प्रतियोगिता पर आधारित होकर सामंतवाद का स्थान ले रही है, वह विस्तार की सीमाओं तक फैलेगी और बाद में अन्तर्मुखी होकर अपने को समाप्त कर लेगी। और वही हुआ है। हम लोगों ने अपने जीवन-काल में इसे होते देखा है।

क्या शेक्सपियर ने इसके आगे भी देखा ? यह कहना कठिन है। लेकिन अपने आखिरी वर्षों में उसने त्रासदी का परित्याग कर दिया और 'टेम्पेस्ट' की रचना की, जिसके अन्तर्गत हम बूर्ज्वा नगरीय जीवन से बहुत दूर एक जादुई द्वीप में ले जाये जाते हैं, जहाँ बेताल एरियेल, जिसे अपने स्वामी की सेवा-शर्त को पूरा करने के बाद आजाद करने का वायदा किया गया है, अपने स्वामी के लाभ के लिए प्राकृतिक शक्तियों को पालतू बनाता है और वाग्दत्त युग्म के लिए काल्पनिक लीला-रूपक में इसकी सबसे ऊँची उड़ान दिखाई पड़ती है—

> पृथ्वी भूसौरे और संग्रहों से कभी खाली नहीं होती
> अंगूर की बेलें गुच्छों के साथ बढ़ रही हैं
> भार से झुके पौधे सुन्दर दीख रहे हैं
> बसंत तुम्हारे पास
> कटनी के अन्त में ही तेजी से आयेगा
> और तुम्हारे पास अभाव नहीं रह जायेगा
> मोम मिल्लियाँ तुम पर रहम करें।[१४]

प्रेरणा के इस अन्तिम क्षण में बूढ़ा कवि जो झांकी प्रस्तुत करता है और

जिससे इतना अधिक तनाव होता है कि लीला-रूपक खारिज हो जाते हैं—

हमारे आमोद-प्रमोद अब समाप्त हैं
जैसा कि हमने भविष्यवाणी की थी
हमारे ये सभी अभिनेता बेताल थे
जो हवा से गल जाते हैं—पतली हवा में
और इस दृष्टि के आधारहीन तन्त्र की तरह
मेघचुम्बी मीनारें, शानदार महल
खुद यह विशाल पृथ्वी पवित्र मन्दिर है
यह सब जो उसकी विरासत है
समाप्त हो जायगा
और इस सारहीन शोभायात्रा की तरह
घोड़ी को पीछे न छोड़ें
हम ऐसी चीजें हैं
जिन पर निर्मित होते हैं स्वप्न
और हमारा छोटा सा जीवन
नींद से घिरा होता है
श्रीमान् मैं तंग आ चुका हूँ
मेरी दुर्बलता सहन करें
मेरा पुराना दिमाग परेशान है
मेरी कमजोरी से आप बाधा न महसूसें
अगर आप खुश हैं तो
मेरे कमरे में आराम करें
और वहीं ठहरें
मैं एक या दो बार टहलूंगा
अपने टन-टन करते दिमाग को
शांत करने के लिए।

इस अन्तिम नाटक में शेक्सपियर ने एक भयानक कल्पना की यातनाग्रस्त उड़ान के जरिये समय के गर्भ में छिपी बहुत सी घटनाओं के भीतरी अर्थ की व्यंजना की है, जो घटित होने को हैं।

सातवाँ अध्याय

भविष्य

पूँजीवाद के अंतर्गत कवि की सामाजिक स्थिति में परिवर्तन आया। शेक्सपियर लिसेस्टर की साम्राज्ञी के दरबार से संबद्ध था। उसकी स्थिति आंशिक रूप से एक सामंत की थी। दूसरी ओर मिल्टन कई सालों तक कॉमनवेल्थ का कर्मचारी और क्रॉमवेल का परराष्ट्र सचिव था। उसकी हैसियत एक बूर्ज्वा की थी, लेकिन उसकी राजनीति और कविता में अभिन्न संबंध था। राजनीति, कविता और धर्म उसके लिए अविभाज्य थे। पुनर्जागरण के बाद ड्राइडन की अर्द्ध-सामंती स्थितियों की ओर उसकी आंशिक वापसी हुई। पोप और गे जैसे कवियों ने भू-कुलीन-वर्ग की उदारता का उपयोग किया, जिन्होंने उनकी कविताओं को सहयोग प्रदान किया था और उन्हें सचिव के रूप में नियुक्त किया। लेकिन औद्योगिक क्रांति के साथ ही सभी सामंती अवशेष अंतिम तौर पर समाप्त हो गये। कविता वस्तु हो गई और कवि अपने माल के उत्पादक।

विगत अर्द्ध शताब्दी के दौरान पूँजीवाद एक प्रगतिशील शक्ति और बूर्ज्वाजी एक प्रगतिशील वर्ग नहीं रह गया। और इसीलिए बूर्ज्वा संस्कृति, जिसमें कविता भी शामिल है; अपनी जीवनी शक्ति खोती जा रही है। हमारी समकालीन कविता शासक-वर्ग की कृति नहीं है—बड़े व्यवसायी को कविता की क्या चिन्ता है? लेकिन समाज का एक छोटा और भिन्न हिस्सा, मध्यवर्गीय बुद्धिजीवी-वर्ग शासक-वर्ग द्वारा तिरस्कृत होने के बावजूद व्यापक जन-समुदाय, सर्वहारा से जुड़ने में संकोच कर रहा है, जो अकेले इजारेदार पूँजीवाद की लौह शृङ्खला को तोड़ने में समर्थ है। और इसलिए बूर्ज्वा कविता ने सामाजिक परिवर्तन की महत्वपूर्ण शक्तियों का संपर्क खो दिया है। इसका क्षेत्र—इसकी अन्तर्वस्तु और अनुरोध का क्षेत्र—संकुचित हो गया है। यह जन-समुदाय या एक वर्ग का नहीं बल्कि एक मंडली का कृतित्व रह गया है। जब तक कि बूर्ज्वा कवि अपनी कला को पुनरानुकूलित करना नहीं सीखता, उसकी कविता को खुद को छोड़कर गानेवाला कोई नहीं रह जायगा। शेक्सपियर की महान् कृतियों की रचना हजारों हृदयों को शब्द-सम्मोहन से आप्लावित करनेवाले स्वर और मुद्रा के साथ समूह के समक्ष सुनाकर प्रस्तुत की गई थी। यह हमारी कविता से लुप्त हो गई है। शेक्सपियर में भी अब और आकर्षण नहीं रह गया है। मैं उन सबको नहीं भूल रहा हूँ, जो विशुद्ध साहित्य-विधाओं में उपलब्ध किये गये हैं, यथा शेक्सपियर के निजी सॉनेट या कीट्स का प्रगीति-काव्य। किन्तु सारा कवि-कर्म मूलतः सामाजिक कार्य हुआ

करता है, जिसमें कवि और जन-समुदाय का संवाद होता है। हमारी कविता का इस हद तक वैयक्तिकीकरण हो गया है कि इसका संबंध जीवन के स्रोत में नहीं रह गया है। यह मूल में सूख गया है।

होमर वर्गीय समाज के आरम्भ के आसपास स्थित था। हम लोग उसके अंत के समीप खड़े हैं। होमर के समय में कविता फिर भी काफी लोकप्रिय थी और कुछ अर्थों में अप्रौढ़ भी। बाद में यूनान में और पुनः एलिजाबेथ कालीन इंगलैंड में अपने लोकप्रिय अनुरोध के व्यापक मानदंड को कायम रखते हुए उसने अपना पूर्ण स्वरूप प्राप्त कर लिया। एलिजाबेथ युगीन काव्य को प्रेरणा बूर्ज्वाजी की प्रथम उपलब्धियों से मिली, जिसने नये और भासमान भविष्य का द्वार खोला।

अठारहवीं सदी के अंत में हालांकि नियंत्रित रूप में ही सही इसका प्रस्फुटन नये जीवन में हुआ, जबकि इस देश में बूर्ज्वा क्रांति पूरी हो गई थी। लेकिन आज गौरवपूर्ण विकास की शाखाएँ प्रकंपित हो रही हैं। बूर्ज्वा रूप (फार्म) क्लासिक हो गये हैं। वे पुराने पड़ गये हैं और युवतर कवियों ने उसे छोड़ दिया है। लेकिन नये रूपों में कहाँ से मोड़ लेना चाहिए, वे नहीं जानते। अगर वे प्रेरित करने की शक्ति को पुनः अर्जित करना चाहते हैं, तो उन्हें जन-समुदाय से प्रेरणा ग्रहण करनी होगी। यह स्वाभाविक है कि आयरलैंड के कवियों को अपनी पूंजी-वाद के पूर्व की स्थिति और अपने लोकप्रिय अनुरोध के ह्रास का तीव्रता से अहसास होना चाहिए क्योंकि आयरलैंड में बूर्ज्वा-क्रांति सिर्फ हमारी पीढ़ी में पूरी हुई। अभी भी किसानों के बीच एक परम्परा प्रचलित है कि कवि ऐसा व्यक्ति होता है, जिसके साथ सम्मान का व्यवहार किया जाता है और जिसका उदारता-पूर्वक स्वागत किया जाता है। लेकिन आयरलैंड का किसान-वर्ग मृतप्राय वर्ग है। सालो-साल उत्प्रवासन के चलते उनका यौवन-रस समाप्त होता जाता है और इसकी संस्कृति भी मर रही है। सिंगे इसके प्रति सजग था, जब उसने अपनी पुस्तक 'प्ले ब्याय आफ दि वेस्टर्न वर्ल्ड' की भूमिका लिखी—

"सारी कला सहयोग है और इसमें थोड़ा संदेह है कि साहित्य के समृद्ध कालों में चमत्कारिक और सुंदर मुहावरे और उसी तरह किस्सागो नाटककार के पास तैयार थे, जिस प्रकार उसके समय के लबादे और भव्य पोशाकें। मैं समझता हूँ, यह बात महत्व की है, क्योंकि उन देशों में जहाँ के लोगों की कल्पना और भाषा, जिसका वे इस्तेमाल करते हैं, समृद्ध और जीवंत होती हैं एक लेखक के लिए अपने शब्दों का धनी और अनुकरणशील होना सम्भव है। साथ ही वास्त-विकता का चित्रण करना भी संभव है, जो पूर्ण और सहज रूप में समस्त काव्य का मूल है। एक अच्छे नाटक में प्रत्येक शब्द को बादाम अथवा सेब की तरह स्वादिष्ट होना चाहिए और ऐसे शब्द लोगों के बीच काम करनेवाले वैसे किसी व्यक्ति के द्वारा नहीं लिखे जा सकते, जो कविता के बारे में अपनी जुबान बंद

रखते हैं। आयरलैंड में कुछ और वर्षों तक हम लोगों की एक लोकप्रिय कल्पना है, जो प्रचंड, भव्य और कोमल है, ताकि हम लोगों में से वे, जो लिखना चाहते हैं, एक अवसर विशेष पर शुरू करते हैं, जो उन जगहों के लेखकों को नहीं दिये जाते, जहाँ स्थानीय जीवन का वसंत-काल विस्मृत हो चुका है और कटनी एक स्मृति मात्र है और गत्ते ईंटों में रूपांतरित हो गये हैं। यीट्स इसके प्रति भी सजग था—

> महान् गीत की वापसी नहीं होती
> जो हमारे पास है वही सुखद है
> पीछे लौटती लहरों के साथ
> किनारे पर रोड़ों की खड़खड़ाहट की तरह।[1]

लेकिन यीट्स भविष्यवाणी करता है कि वसंत-काल अब लौट आयगा। उसकी भविष्यवाणी 'एट गैलवे रेसेस' शीर्षक छोटी कविता में की गई है।[2] मुझे स्मरण है, गैलवे रेसेज—गाँव के कुलीन-वर्ग, कसेरा गण, किसान-वर्ग के लिए अपने सफेद और चमकीले लाल घाँघरे के साथ घुड़दौड़ करना और दल बाँधकर चलते हुए या सड़क के किनारे पर जीर्ण-शीर्ण कपड़े में गाया गीत के गायक को सुनना बंद करना एक प्रकार का पर्व है, जो आधुनिक से ज्यादा मध्यकालीन है। यहाँ कविता है—

> जहाँ घुड़दौड़ होती
> खुशी सबको एक कर देती है
> घुड़सवार सरपट दौड़नेवाले घोड़े पर सवार होते
> भीड़ जिन्हें पीछे से घेरती है
> हम लोगों की भी खासी उपस्थिति थी एक बार—
> सुनने वालों और उत्साह बढ़ानेवालों की
> घुड़सवार साथियों के लिए
> जो खड़े थे व्यवसायी और बाबू के सामने
> कायर साँस के साथ जो जीवित रहे दुनिया में
> गाते चलो कहीं किसी नये चाँद पर
> हम लोग जानेंगे कि सोना मृत्यु नहीं है
> समूची पृथ्वी को सुनने के लिए
> इसके स्वर को बदलो
> इसके जंगली मास को और फिर इसे
> जोर से चीखते हुए
> जैसा कि घुड़दौड़ में होता है
> और हम लोग उत्साह बढ़ानेवालों को देखते हैं लोगों के बीच

जो घोड़े पर सवार हो जाते हैं।

क्या यह भविष्यवाणी सच होगी ? बहुत वर्षों तक मैं व्यावहारिक प्रश्न के रूप में इस सवाल में आयरिश भाषी किसान-समुदाय की संस्कृति की रक्षा के लिए काम कर रहा था। इसमें मैं असफल रहा। मैं यह समझने में विफल रहा कि तुम एक राष्ट्र के आर्थिक स्तर को उठाये बिना उसके सांस्कृतिक स्तर को उठा नहीं सकते और आयरिश भाषी किसानों पर केन्द्रित होते हुए जो कुल मिलाकर सिर्फ दो सौ हजार हैं, मैं इस तथ्य को देख पाने में असफल हुआ, जो दुनिया के शेष भागों में घटित हो रहा है।

इस निबंध के क्रम में मैंने अनेक बार आदिम काव्य के चित्रण के लिए मध्य एशिया के लोगों का हवाला दिया है। जिन साक्ष्यों को मैंने उद्धृत किया है, वे सभी जारशाही शासन से सम्बन्धित हैं, जबकि ये राष्ट्र आयरलैंड के किसान-वर्ग की तरह निर्धनता और उपेक्षा में धीरे-धीरे समाप्त हो रहे थे।

१६१३ में रूसी साम्राज्य की ७८ प्रतिशत जन-संख्या पढ़ने-लिखने में असमर्थ थी। १६३६ में इस आंकड़े में २ की कमी आ गई। १५ करोड़ से अधिक की जनसंख्या में निरक्षरता ३० वर्ष से कम समय में ही समाप्त हो गई। यह इतिहास में बिना किसी पूर्व उदाहरण के उपलब्ध है। मध्य एशिया के आदिम राष्ट्रों के लिए इसका अर्थ यह हुआ कि ये आर्थिक, सामाजिक और सांस्कृतिक रूप से अब आदिम नहीं रह गये। कज़ाक गणतंत्र को ही लें, जिसकी आबादी ६० लाख है। १६१७ के पहले सिर्फ ६ प्रतिशत लोग ही शहरों में रहते थे, आज उसकी शहरी आबादी २८ प्रतिशत हो गई है। अथवा उसके निकटवर्ती किरमिज गणतंत्र का ही उदाहरण लें, जिसकी आबादी १५ लाख है। १६१७ के पूर्व राजधानी फ्रूंज एक विकासशील पल्ली थी। आज यह एक लाख लोगों का सुसज्जित नगर है, जहां विद्युत्-शक्ति केन्द्र, एक ट्रैक्टर-मरम्मत यंत्र, एक बड़ा मांस-बिक्री-केन्द्र, कई छोटे-छोटे उद्योग-धंधे, अस्पताल, थियेटर, और एक विश्वविद्यालय है।

ये राष्ट्र अब आदिम नहीं रह गये हैं। इनका औद्योगीकरण हो गया है। इंगलैंड के किसान-वर्ग का औद्योगिक क्रांति के दौरान यही हुआ। फलतः उनकी संस्कृति नष्ट हो गई। आज आयरिश भाषी किसान-समुदाय के साथ भी वही हो रहा है। तब कज़ाक लोगों, सोवियत एशिया के किरमिज तथा अन्य राष्ट्रों की संस्कृति के बारे में क्या हो रहा है ? नष्ट होने के बाद इसका विकास समृद्ध तथा पहले की अपेक्षा अधिक शक्तिशाली नये जीवन के रूप में हो रहा है। इस सास्कृतिक पुनरुत्थान की समृद्धियां गणना से परे हैं और इसकी परिणतियां पूरे संसार में देखी जायेंगी। दो चीजें घटित हो रही हैं। पहला यह कि ये राष्ट्र स्पष्टतः बूर्ज्वा क्लासिक साहित्य, यूरोपीय संस्कृति, काव्य, नाटक और उपन्यास

का समीकरण कर रहे हैं। इन गणतंत्रों में से प्रत्येक का अपना नेशनल थियेटर है, जो अद्यतन उपकरणों के साथ अच्छे अभिनेताओं से युक्त हैं। मास्को के नाटक महाविद्यालय मे प्रशिक्षित होते हैं, जो आज संसार का सबसे समृद्धिशाली नाटक-केन्द्र है। किरमिज नेशनल थियेटर की स्थापना १९२६ में हुई। उन्होंने आरम्भ ग्राम्य नाटकों और ग्राम्य नृत्यों के रूपांतर से किया। बाद में वे रूसी क्लासिक साहित्य का अनुवाद करते गये और विगत दस वर्षों के दौरान शेक्सपियर बहुत लोकप्रिय हो गया। उन्होंने 'ओथेलो' का मंचन १९३८ में किया और तबसे 'किंग लीयर', 'रोमियो और जुलियट' तथा 'मर्चेण्ट आफ वेनिस' के मंचन हुए। इसी प्रकार की चीजें दूसरे गणतंत्रों में भी हो रही हैं।[1] खासकर शेक्सपियर अब पूरे रूस में लोगों को आकृष्ट कर रहा है। हम लोगों को यह शर्म कबूल करनी पड़ती है कि आज वह इंगलैंड की अपेक्षा रूस में ज्यादा लोकप्रिय है। लेकिन उन्होंने अपनी संस्कृति की, यहाँ तक कि चारण-कला की भी उपेक्षा नहीं की है। इस तरह की सूचना भाषा और साहित्य-संस्थान कजाक से सोवियत प्रेस एजेंसी के माध्यम से लंदन में आती है। पहले के समय में कजाक लोग वर्ष में कम-से-कम एक बार चारणों की प्रतियोगिता आयोजित करते थे। यह सार्वजनिक छुट्टी का दिन होता था। इस प्रतियोगिता में सभी श्रेष्ठ चारण भाग लेते थे। वे एक स्वर से गाते थे। प्रत्येक को एक दूसरे प्रतियोगी के गीत को सुनकर तत्काल कविता में जवाब देना पड़ता था। विजेताओं को सारा कजाक जन-समुदाय ऊँचा सम्मान देता था। उन्हे महान खिलाड़ी और बहादुर की उपाधियों से विभूषित किया जाता था—

कालांतर में इस तरह के उत्सवों की परंपरा समाप्त हो गई, लेकिन चारण-परंपरा कायम रही और हाल में उनका पुनरुद्धार हुआ है। सोवियत लेखक संघ की पहल पर एक अखिल गणतंत्रीय प्रतियोगिता का आयोजन कजाक गणतंत्र की राजधानी अल्माअता में हुआ। पुराने जमाने में लोग इन सभाओं में घोड़े और ऊँट पर चढ़कर आया करते थे। अब वे रेलगाड़ी और हवाई जहाज से आते हैं। पुराने जमाने में प्रतियोगिता शिविराग्नि के गिर्द आयोजित होती थी। यह अल्माअता के सबसे बड़े हॉल में हुआ और इसमें कुछ भिन्नताएँ हैं। जब कजाक खानाबदोश की स्थिति में थे, तब चारण-गण उनकी जन-जाति और उसके प्रमुख की दूसरी जन-जातियों पर विजय का यशगान करते थे। अब वे फासी आक्रमणकारियों के खिलाफ युद्ध के लिए कजाक फैक्टरियों मे बने हथियारों के निर्माताओं और इंजीनियरों के बारे में वे गीत गाते हैं। प्रतियोगिता में गाये जानेवाले गीतों को आशुलिपि में लिख लिया जाता और उनमें से सबसे अच्छे गीत कजाक प्रेस में मुद्रित कराये जाते तथा रेडियो से प्रसारित किये जाते थे।

इनमें से एक चारण पूरे सोवियत में प्रसिद्ध है। उसका नाम जामबॉल है।

उसका जन्म १८४६ में और मृत्यु १९४५ में हुई। १९१७ के बहुत पहले से कज़ाक के सबसे बड़े चारण के रूप में पूरे स्टेपी में जाना जाता था, किन्तु उसका सबसे अच्छा कृतित्व उसके बाद हुआ। समझा जाता है कि उसने लगभग पाँच हज़ार कविताओं की रचना की, जिनमें से सभी आशुकथित है, लेकिन १९१७ के पूर्व जितने की उसने रचना की उनमें से अधिकांश अब खो गई है तथा सबके द्वारा भुला दी गयीं। उसके बाद के कृतित्व में कज़ाक रिपब्लिक के स्थापना-समारोह के उपलक्ष में लिखे गये प्रशंसा-गीत हैं, एक कविता पुश्किन-जन्म-शताब्दी के लिए, दूसरी कविताएँ मक्सिम गोर्की तथा लेनिन और स्टालिन को संबोधित हैं। प्रत्येक कविता को एक विशेष सचिव-मंडल द्वारा उसी रूप में टेपित किया गया, जिस रूप मे वह पढ़ी गई थी। उसके लिए एक विशेष चिकित्सक की नियुक्ति सरकार द्वारा की गई थी, जो उसके गाँव में स्थायी रूप से रहता था। वह कज़ाक सोवियत समाजवादी गणतंत्र के सर्वोच्च सोवियत का सदस्य था और उसे विशेष आजीवन अवकाशवृत्ति मिलती थी। उसकी अन्त्येष्टि के अवसर पर अल्माअता में सबसे बड़ा दृश्य उपस्थित था— एक अलविदा-गीत उसके सबसे पुराने शिष्यों द्वारा गाया गया और भीड़ में दूसरे चारणों के द्वारा दुहराया गया। यहाँ हम हर आदिम कवि को पाते है, जिसने जन-जातीय समाज में अपनी प्रतिष्ठा खो दी थी। उसने उसे समाजवाद के वहुत पुनः प्राप्त कर लिया।

ये दो विकास—बूर्ज्वा योरोपीय संस्कृति की संलग्नता और प्राचीन एशियाटिक संस्कृति का पुनरुत्थान अपने आप में महत्वपूर्ण है, किन्तु यह सिर्फ तभी है, जब इस आन्दोलन के अनुपूरक पक्ष को समन्वित रूप में देखते हैं, जिसके पूरे महत्व को हम स्वीकार कर सकते हैं। बूर्ज्वा संस्कृति का विकास और प्रसार सदैव प्राक्पूँजीवादी संस्कृति के आधार पर हुआ है। पूँजीवाद की उन स्थितियों में, जो किसान-वर्ग को सर्वहारा-वर्ग में परिवर्तित कर देता है, यह अनिवार्य है। वे साथ-साथ नहीं रह सकते। लेकिन सोवियत एशिया में दोनों का साथ-साथ विकास हो रहा है और उनका एक नयी संस्कृति के रूप में मेल हो रहा है, जो पूँजीवाद द्वारा विजित वस्तुओं को कायम रखेगी और सोवियत संस्कृति को पुनः प्राप्त करेगी, जिसे उसने खोया है। और यह पहली शुरु-आत है। लगभग ५० करोड़ सशक्त चीनी जनता दो हज़ार साल से अधिक समय तक लकड़ी काटने और पानी खींचने का काम करने के बाद अब स्वतंत्र है और चीनी जनता की यूनानियों के साथ संसार के सबसे प्राचीन काव्य के उत्तराधिकारी के रूप में प्रतिद्वंद्विता थी। चीन के दक्षिण-पश्चिम में ४५ करोड़ आबादी वाला हिन्दुस्तान है और वहाँ भी वह चीज़ घटित होगी और उस समय तक पुनर्जागरण विश्व के आधे से अधिक निवासियों तक फैल जायगा। इस

कारण से मैं आश्वस्त हूँ कि यीट्स की भविष्यवाणी सत्य होगी—

गाते चलो कहीं किसी नये चाँद पर
हम जानेंगे कि सोना मृत्यु नहीं है।

पहले गीत की वापसी होगी—वापसी जनता के अधरों पर होगी। यीट्स की भविष्यवाणी की पुष्टि निश्चित रूप से कुकविता के एक टुकड़े में की गई है, जिसके जरिये पॉल रोबसन ने लाखों लोगों के हृदय को आन्दोलित किया है—

हमारे देश के मजबूत, और जवान
और महान गीत अभी अनगाये हैं—
छल-छद्म, चीख-चिल्लाहट और हत्याओं के
देश भक्ति झाड़ने वाले हवाई थैलो के
अनिश्चता और शंकाओं के
वह फिर आयगा
हमारा प्रयाण-गीत फिर आयगा
जो मार्मिक स्वर की तरह सरल
और घाटियों की तरह गहरा होगा
जो पर्वतों की तरह ऊँचा और
उन लोगों की तरह सुदृढ़ होगा
जिन्होंने इसकी रचना की है।[१]

धरती के मुक्त राष्ट्रों के इन नये गीतों का रूप राष्ट्रीय और अन्तर्वस्तु समाजवादी होगी। इनमे समूह-गान के रूप में अनेक राष्ट्रों के रचनात्मक श्रम में संलग्न जन-समुदाय के सामान्य हर्ष-उल्लास की व्यंजना होगी। अन्तर्वस्तु का यह बदलाव इतना गहरा है कि इससे उद्भूत कविता एक नये प्रकार की कविता होगी। जिस प्रकार एक सभ्य कवि पैगम्बर या जादूगर से विभ्रम को विभ्रम की तरह समझने के कारण भिन्न होता है, उसी प्रकार समाजवादी वर्गीय समाज के कवि से सामाजिक प्रक्रिया की अपनी समझ के कारण अलग होता है, जिससे प्रेरणा उत्पन्न होती है। अपने सहकर्मियों के साथ-साथ वह दुनिया को बदलने के लिए काम करता है और जैसे-जैसे उसके और उनके बीच का अलगाव मिटता जाता है, वैसे-वैसे सभी आदमी पुनः कवि होते जायेंगे। किन्तु उन देशो में पुनर्जागरण कैसे आयगा, जहाँ आदिम प्रकार की लोकप्रिय कविता कमोवेश समाप्त हो गई है? उत्तर है कि एक जनवादी राष्ट्र की परंपराओं का सर्वत्र बहुत ही दृढ़ विकास हुआ है। उनकी छाप पड़ेगी, जैसा कि आंग्ल-अमेरिकी साम्राज्यवाद का वर्तमान समय में देखा जा रहा है। लेकिन उनका इंगलैंड में पुनः विकास हुआ। जहाँ अंत विकसित अवस्था में है, यह स्पष्ट हो चुका है, कि जैसे-जैसे अमेरिकी आधिपत्य के खिलाफ राष्ट्रीय स्वाधीनता की लड़ाई जोर

पकड़ेगी जायगी, उनका उत्थान होना निश्चित है। साथ ही बूर्ज्वा काव्य की हमारी राष्ट्रीय परंपरा जन-जीवन में अपना आधिकारिक स्थान ग्रहण करेगी।"

ऐसा क्यों है कि इस देश के सामान्य-जन के लिए शेक्सपियर का कोई इस्तेमाल नहीं है ? यह न तो शेक्सपियर पर आक्षेप है और न उन पर, यह आक्षेप समकालीन बूर्ज्वा-वर्ग पर है, जिन्होंने अपनी कायर सांस द्वारा अपने ही महान् कवि के कृतित्व को धुंधला कर दिया है। शेक्सपियर ने अपने समय के बूर्ज्वाजी का दर्पण प्रस्तुत किया है और जो चित्र उसमें उन्होंने देखे—हर्षित, उर्ज्वसित, प्रखर, नाजुकमिजाज और जीवन की बुदबुदाहट से भरे—आज वे (बूर्ज्वाजी) उस दर्पण में देखने का साहस नहीं कर पाते। शेक्सपियर ने अपने समय में क्रांतिकारी शक्ति को जिस रूप में चित्रित किया था, उसे उस रूप में आज वे प्रस्तुत करने का साहस नहीं करते। वे उसे अपनी ऊँचाई से कम कर देने—उसके अनुरोध को प्रतिबंधित करने और उसके कृतित्व को अपनी क्रांतिकारी अन्तर्वस्तु से रहित करने को विवश हैं। तियेन शान पहाड़ों में किरमिज गणतंत्र, जिसकी आबादी बर्मिंघम से बहुत अधिक नहीं है, एक नेशनल थियेटर की व्यवस्था कर सकता है। ब्रिटिश सरकार नहीं कर सकती। अगर हमारी सरकार सचमुच शेक्सपियर को जनता तक लाना चाहती है, तो हमें स्कूल के बच्चों के लिए विशेष आयोजनों के साथ हर नगर-राज्य प्रदत्त शेक्सपियर थियेटर चाहिए। हम सब जानते हैं कि उसे स्कूलों में पाठ्य-पुस्तक के रूप में किस प्रकार पढ़ाया जाता है और हमें याद है कि पन्द्रह वर्ष की अवस्था में अधिक संख्या में बच्चे स्कूल छोड़ देते हैं। वे विद्यालय-प्रमाण-पत्र के लिए शेक्सपियर को पढ़ने का आनन्द भी नहीं उठा पाते। एलिजाबेथकालीन इंगलैंड की जीवंत पृष्ठभूमि के विरुद्ध उसे खड़ा देखने के बजाय उसे नैतिक प्रत्ययों के निरूपण के माध्यम के रूप में प्रस्तुत किया जाता है। उसी के लिए लंदन की सचेतन भीड़ ग्लोब थियेटर में ठसाठस भर जाती थी।

तब बूर्ज्वाजी से अपनी राष्ट्रीय परंपरा को मुक्त करने के लिए पहली आवश्यकता है अपने हाथों में ले लेने, इसकी पुनर्व्याख्या करने, अपनी आवश्यकता के अनुरूप इसे अनुकूलित करने और उसे पूरी तरह अपना बनाकर इसकी जीवनीशक्ति के नवीकरण करने की, लेकिन सृजनात्मक कविता के बारे में क्या करना चाहिए ? हमारे युवा कवियों को खुद कौन से उद्देश्य प्रस्तुत करने चाहिए ? इस प्रश्न का उत्तर चीनी जनता के नेता, माओत्सेतुंग ने दिया है, जो स्वयं भी एक कवि हैं। उनका कथन है कि 'हमारे लेखकों और कलाकारों को यह अपना कर्तव्य समझना चाहिए कि वे अपने अन्तर्विरोधों को दूर करें तथा धीरे-धीरे श्रमिक-वर्ग की ओर बढ़ें।' यह उनके लिए आसान नहीं होगा, बल्कि उन्हें एक लंबी तथा कभी-कभी कष्टप्रद मानसिक प्रक्रिया से भी गुजरना पड़ सकता है।[1]

किन्तु जब वे सफल होंगे, तब जनता उन्हें समूचे दिल से उनको समर्थन देकर पुरस्कृत करेगी और उनको प्रेरणा का अजस्र स्रोत प्रदान करेगी।

निष्कर्ष रूप में मुझे टोली की 'प्रोमिथियस अनबाउण्ड' कहानी की याद आती है, जो मेरे तर्क को तथ्यात्मक बनाती है। देवताओं के राजा, जुपिटर ने निश्चय किया था कि मानव-जाति का विनाश हो जाना चाहिए। मनुष्य की रक्षा प्रोमिथियस द्वारा की गई, जिसने उसे दो चीजें प्रदान कीं—सभी तकनीकी आविष्कारों का स्रोत, आग और आशा, जिसने उसे अपनी मरणशील प्रवृत्ति पर सोचने से रोका। आग से लैस और आशा से प्रेरित होकर वह जीवित रहा और अपने को जंगली अवस्था से सभ्यता की ओर अग्रसर किया। जुपिटर ने प्रोमिथियस को चट्टान से बाँधकर सजा दी, लेकिन अंत में जुपिटर को सत्ता से हटा दिया गया, प्रोमिथियस मुक्त हुआ तथा मनुष्य का भविष्य आश्वस्त हुआ।

यह उपकरणों का इस्तेमाल ही था, जिसने मनुष्य को आग पर नियंत्रण पाने में समर्थ बनाया और यह अग्नि-नियंत्रण था, जिसने उसे धातुओं के काम में सक्षम बनाया, जिसके अभाव में सभ्यता असंभव होती। इसलिए आग विज्ञान का प्रतीक है—मनुष्य और उसके परिवेश पर शासन करनेवाले वस्तुगत नियमों के नियंत्रण और उसकी समझ का प्रतीक। उसी प्रकार आशा—अशांत असंतोष का वैयक्तिक तत्व, जो ज्यादा गहरी समझदारी की ओर परिचालित करता है, कला से सरोकार रखता है। कलाकार गेटे के यूफोरियन की तरह सदैव असंभव प्रतीत होनेवाले के पीछे प्रयत्नशील रहता है, जो जब तक कि शिखा के रूप में प्रज्वलित होकर विलीन नहीं हो जाता, आकाश में ऊपर उठता जाता है, लेकिन अंत में अपनी प्रेरणा को धन्यवाद देता है और आधारहीन दृष्टिकोण ठोस यथार्थ बन जाता है।

वर्गीय समाज में एक नियम के तहत कलाकार एक पैगम्बर की तरह स्वयं अपने कार्यों से अपरिचित होता है, जो समझदार की अपेक्षा ज्यादा दूरदर्शी होता है, किन्तु कभी-कभी उसका विश्वास सचेतन विचार के उसी स्तर की ओर बिना दबाव के निःसृत होता है। यही कारण है कि बीथोवेन के समवेत स्वर के अंत में खुशी का गीत फूट पड़ता है; जो लाखों लोगों को संबोधित होता है। इसी प्रकार 'प्रोमिथियस अनबाउण्ड' में शेली ने भविष्य के मुक्त समाज को बिल्कुल स्पष्ट रूप में चित्रित किया है। बीथोवेन और शेली फ्रांस की राज्य-क्रांति से अनुप्राणित थे, किन्तु समवेत स्वर और 'प्रोमिथियस अनबाउण्ड' को क्रांतिकारी संघर्ष की नई चेतना के प्रति सजग हुए बिना कौन सुन सकता है, जो आज पूरे संसार को प्रकाशित कर रहा है?

राज सिंहासन, वेदियाँ, न्याय-पीठ और जेलें
जिनके आस-पास अभाव-ग्रस्त लोगों द्वारा जलाये गये

राजदंड, मुकुट, तलवारें, जंजीरें
और ग़लत सोच के परिणाम वृहद् ग्रंथ,
लेकिन वे अज्ञानतावश
उनके महत्व को नहीं समझ सके
उनकी शक्लें राक्षसी और बर्बर आकृतियों से मिलती हैं
लगभग विस्मृत प्रेतों की
और वे छद्म आकृतियाँ,
जिनसे नफ़रत करते हैं देवता और मनुष्य
जो बहुनामा और बहुरुपिया हैं
विचित्र, जंगली, भयानक और घृणित हैं
दुनिया के बड़े आततायी जुपिटर की
और जो राष्ट्र आतंकित, रक्तरंजित
दीर्घाशा से भग्न हृदय
उसकी वेदिकाओं की ओर कंपित
दुषित और माल्यविहीन लोगों के
अनुद्धारक आंसुओं के बीच मरा पड़ा हो
जिस चीज से वे डरते थे
उसकी खुशामद करना
जो भय घृणा या
उसके भ्रू-भंग छोड़ी गई वेदिका के ऊपर गढ़ते हैं
घृणित नकाब का पतन हो गया है
और आदमी हो जाता है
राजदंड-हीन, स्वतंत्र, सीमाबद्ध
लेकिन आदमी समान, वर्गविहीन
जनजाति-रहित, राष्ट्रहीन, भय, पूजा और
उपाधि से रहित
अपने पर खुद शासन करता है।[७]

जब कि वर्ग-संघर्ष विजित हो चुका है, तब जैसा कि एंगेल्स ने कहा है—प्रागेतिहास का अंत हो जायगा और इतिहास का आरंभ होगा।

आंग्ल जनता में काव्य-भावना का लोप नहीं हुआ है। सिर्फ कविता को उनसे अलग कर दिया गया है और उसकी ग़लत व्याख्या की गई है, ताकि वह अपनी अपील खो सके। वे इसको अपनी शेष परंपरा के साथ पुनः प्राप्त कर सकेंगे।

टिप्पणियाँ

पहला अध्याय

१. जी० इलियट स्मिथ, द इवोल्यूशन ऑफ़ मैन (१६२४), एफ एंगेल्स, डायलेक्टिक्स आफ़ नेचर (अंग्रेज़ी संस्करण १६४०), के० बुचर आरबिट एण्ड रिद्म्स (१८६६), आर० ए० एस० पैगेट, ह्यूमन स्पीच (१६३०)

२. जे० ६० हैरिसन, ऐन्शिएण्ट आर्ट एण्ड रिचुअल (१६१३)

३. बी० मलिनोवस्की, कोरल गार्डेन्स एण्ड देयर मैजिक (१६३५) भाग-२, पृ०-२३२, द 'प्रोब्लेम आफ़ मीनिंग इन प्रिमिटिव लैंग्वेजेज' इन सी० के० ऑग्डेन एण्ड आई० ए० रिचर्ड्स, दि मीनिंग आफ़ मीनिंग (१६२७)

४. एच० ए० जूनोड, लाइफ़ आफ़ ए साउथ अफ्रिकन ट्राइब (दूसरा संस्करण, १६२७), भाग—२, पृ०-१६६-६७

५. बूचर (पाँचवाँ संस्करण, पृ०-४०६-१०)

६. जे० लेयार्ड, स्टोन मेन आफ़ मेलकुला (१६४२) पृ०-३१५

७. आर० पंचम, वी द टिकोपिया (१६३६) पृ०-२८५

८. मलिनोवस्की, कोरल गार्डेन्स, भाग—२, पृ०-२३६-३७

६. लेयार्ड पृ०-१४२

१०. बूचर, पृ०-४७३ आगे देखिये जे० स्कोफ दास इयूस्के आरबिट्ज लायड (१६३५)

११. रिव्यू सेल्टिक भाग—२६, पृ०-३२

दूसरा अध्याय

१. डब्लू० बी० यीट्स, एसेज (१६२४), पृ०-२४

२. बूचर, पृ० ६३-२४३। अंग्रेज़ी श्रम-गीत, ए० एल० लियोड द्वारा उद्धृत एवं विमर्शित, द सिंगिंग इंगलिशमैन (१६४४)

३. जूनोड, भाग—२, पृ०-२८४

४. जे० सी० एण्डर्सन, माओरि लाइफ़ इन ए ओ-टी (१६०७), पृ०-३७३

५. बूचर, पृ०-२३५। इसके कई अनुवाद हो चुके हैं, इसका मध्यभाग अभी भी आशु-कथित है।

६. फ़ार्म प्रॉप-३०

७. एन० जी० पोलिटिक्स, एकलोगाई (१६३२), पृ०-२४१

८. बूचर पृ०-२३६

६. आर० एफ़० बर्टन, द लेक रेजन्स आफ सेन्ट्रल अफ्रिका (१८६०), पृ० ३६१-६२

१०. आक्सफ़ोर्ड बुक आफ़ इंग्लिश वर्स (१६१८), पृ०-४२५

११. एफ़० बी० गुमरे, ओल्ड इंगलिश बैलेड्स (१८९४) पृ०-२६३
१२. डब्लू० जे० एण्ट ह्विस्ल, यूरोपियन बैलेड्री (१९३९) पृ०-३५
१३. सॉनेट २९, डब्लू० एच० हैडो द्वारा विश्लेषित, ए कम्पेरिज़न आफ़ पोइट्री एण्ड म्युज़िक। (१९२६), पृ०-१०-१२। त्रिधा रूप का दूसरा सुंदर उदाहरण ब्लेक की 'द टाइगर' है।

तीसरा अध्याय

१. मीट्स, एसेज पृ०-१९५-९६
२. सी० कॉडवेल, इल्यूजन एण्ड रियलिटी (१९३७) पृ०-१७१-७२
३. गेटे, ग्रासो vv. ३४३२-३३
४. पी० एन० राइबनिकोव, एच० एम० एण्ड एन० के० चाडविक द्वारा उद्धृत, द ग्रोथ आफ़ लिटरेचर (१९३२-४०), भाग—३, पृ०-२४०-१
५. ए० वामबेरी, ट्रावेल्स इन सेण्ट्रल एशिया (१८६४), पृ०-३३२
६. पी० एल० १०, ५३५
७. वी० वी० राडलोव प्रोब्लेम दर वोल्कस लिटरेचर दर तुर्किश्चेन स्टेमे (१८६६-१९०४), भाग—५, पृ०-१६-१७
८. ओडी-२२-३४७-४८
९. वेदे, एक्स्ल, हिस्ट्री-४—पृ०-२४
१०. पी० एल०—१०-५३३
११. देखें मेरी 'एस्काइलस एण्ड एथेन्स, (१९४१), पृ०-३७४-७८

चौथा अध्याय

१. देखें 'फ़र्दर स्टडीज़ इन ऐन्शियेण्ट ग्रीक सोसाइटी, का भाग—१५-१७
२. एच० एम० चाडविक, द हिरोइक एज (१९१२)
३. राडलोव, भाग—५, पृ०-३-१६
४. राडलोव, भाग—५, पृ०-१५

पाँचवाँ अध्याय

१. नाटक के जन-जातीय उद्भव के बारे में मैंने कुछ नहीं कहा है; क्योंकि मैंने उनका वर्णन एस्काइलस एण्ड एथेन्स में किया है। इसके विपरीत मैंने दूसरे महत्वपूर्ण पक्ष मातृ-सत्तात्मक पुजारी-राजा—पर केन्द्रित किया है, जिसकी उस पुस्तक में उपेक्षा की है।
२. इ० के० चैम्बर्स, द मेडिएवल स्टेज (१९०३)
३. चैम्बर्स द्वारा उद्धृत, भाग-२, पृ० १९३

छठा अध्याय

१. देखें मेरी 'एस्काइलस एण्ड एथेन्स'—भाग-१८
२. कम्युनिस्ट मैनिफ़ेस्टो से
३. चौसर, पर्सन्स टेल—७६३

४. शेक्सपियर, 'ऐज़ यू लाइक इट'—३
५. किंग जॉन—२. पृ०-२
६. आर० एच० तावने द्वारा उद्धृत, रेलिजन एण्ड द राइज़ आफ कैपिटलिज़म (१६२६), पृ०-७४
७. तावने द्वारा उद्धृत—पृ०-८६
८. मार्लोवे, जिउ आफ़ माल्टा (एवरीमैन एडिसन), पृ०-१६५
९. मार्लोवे, डाक्टर फ़ॉस्टस पृ०-११३
१०. यूटोपिया (एवरीमैन एडिसन) पृ०-२४
११. किंग लीयर—पृ०-४
१२. युटोपिया—पृ०-११३
१३. तावने—पृ०-८७-८८
१४. टाइमन आफ़ एथेन्स—भाग-४, पृष्ठ-३
१५. टाइमन—भाग-४, पृ०-१
१६. किंग लीयर—भाग-१, पृ०-२
१७. किंग लीयर—भाग-१, पृ०-१
१८. किंग लीयर—भाग-४, पृ०-६
१९. ओथेलो—भाग-५, पृ०-२
२०. ओथेलो—भाग-५ पृ०-२
२१. ओथेलो—भाग-२, पृ०-२
२२. ट्रालस एण्ड क्रेसिदा—भाग-१, पृ०-३
२३. देखें, इ० एम० डब्लू० टिलयार्ड, द एलिज़ाबेथन वर्ल्ड पिक्चर एण्ड शेक्सपियर्स हिस्ट्री प्लेज (१६४४), जहां और अधिक चित्रण प्रस्तुत हैं। टिलयार्ड संसार के बारे में एलिज़ाबेथकालीन जड़ दृष्टि के रूप में जिसे प्रस्तुत करता है, वह वस्तुतः विच्छिन्न सामंतवादी विचारधारा है। इसका दिग्दर्शन तावेन द्वारा किया गया है, लेकिन [illegible] की पुस्तक की चर्चा टिलयार्ड नहीं करता है।
२४. टेम्पेस्ट—भाग-४, पृ०-१

[illegible]

सातवाँ अध्याय

[illegible]

१. कलेक्टेड पोएम्स (१९३३), पृ०-२७१
२. कलेक्टेड पोएम्स पृ०-१०८
३. जे० मैकलियोड, द न्यू सोवियत थियेटर (१९४३)
४. ए बैलेड फ़ार अमेरिकन्स
५. देखें ब्रिटेन्स कल्चरल हेरिटेज (१६५२) में आवर नेशनल कल्चरल हेरिटेज
६. माओत्सेतुंग, प्रोब्लेम आफ़ आर्ट एण्ड लिटरेचर
७. प्रोमीथियेस अनबाउण्ड—भाग-३, पृ०-४

जार्ज थामसन

जार्ज थामसन ब्रिटेन में मार्क्सवाद के सुपरिचित अध्यापक और लेखक माने जाते हैं। वे बर्मिंघम विश्वविद्यालय में ग्रीक भाषा के प्राध्यापक रह चुके हैं। उन्होंने प्रमुख रूप से इतिहास, दर्शन, विज्ञान और कला तथा साहित्य के मूल स्रोतों पर मार्क्सवादी दृष्टि से विचार किया है। इस दृष्टि से इनका 'एस्कीलस और एथेन्स', 'मार्क्सवाद और कविता' तथा 'प्राचीन ग्रीक समाज का अध्ययन' के अतिरिक्त 'मार्क्स से माओत्सेतुंग तक', 'मानवीय सारतत्व', 'विज्ञान और कला के स्रोत' तथा 'पूंजीवाद और उसके बाद' आदि सुप्रसिद्ध पुस्तकें हैं।

रामनिहाल गुंजन

मार्क्सवादी चिन्तक और आलोचक रामनिहाल गुंजन हिन्दी साहित्य के उन समीक्षकों में हैं, जो साहित्य और समाज के द्वन्द्वात्मक सम्बन्धों को सृजनात्मक स्तर पर जाँचते, परखते और विश्लेषित करते रहे हैं।

हिन्दी साहित्य की प्रमुख विधाओं पर अव्यावसायिक एवं जनवादी पत्रिकाओं में इनकी रचनाएँ बराबर छपती रही हैं। 'हिन्दी आलोचना और इतिहास दृष्टि' के अतिरिक्त कविता और कहानी पर दो अन्य आलोचनात्मक पुस्तकें शीघ्र प्रकाश्य हैं।